Über die kompositionelle Bedeutung der Natur bei Thomas Hardy

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Hohen Philosophischen Fakultät

der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Hanna Ufer

aus Brodden (Krs. Kolmar i. P.)

Marburg 1930

Über die kompositionelle Bedeutung der Natur bei Thomas Hardy

---

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Hohen Philosophischen Fakultät

der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Hanna Ufer

aus Brodden (Krs. Kolmar i. P.)

Marburg 1930

Buch- und Verlagsdruckerei Ig. Forstner, Oberviechtach (Obpf.)

Als Dissertation angenommen am 31. Juli 1929.
Berichterstatter: Herr Professor Dr. Max Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 7. August 1929.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen lieben Eltern

und allen, denen ich innere Förderung danke

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547922_0003

Inhalt.

Seite

Einleitung 1
Ueberblick über vorhandene Literatur 1
Ziel und Methode der Arbeit 2
Hardys literarische Entwicklung 4

I. Teil: "Far from the Madding Crowd" 6
1. Realistische Natur als Stoff des Romans 6
Objektiver Tatbestand des Romans 6
Subjektive Erlebnisgrundlage des Dichters . . . 7
Impressionistische Sehensweise 8
2. Naturverwendung von dem Gesichtspunkt der Handlung aus 10
Auswahl der dargestellten Naturdinge 11
Kompositionelle Verwendung von Naturschilderungen 13
Beziehungen zwischen Mensch und Natur . . . 15

II. Teil: "The Return of the Native" 17
1. Gesamtcharakter des Romans 17
Eingangskapitel 17
Das Handeln im Roman 18
2. Natur in Gestalt der Heide als „Atmosphäre" 19
a) Das Bild von Egdon Heath im Roman und seine reale Grundlage 20
b) Prinzipien der Gestaltung von Egdon Heath . . . 25
3 Die Natur-Mensch-Beziehung in "Return" als ästhetisches Prinzip des Romans . . 32
a) Die einzelnen Personen in ihrer Beziehung zur Heide. 32
Thomasin Yeobright 34
Eustacia Vye 38
Clym Yeobright 46

Seite

b) Das Mutter-Kind-Verhältnis 54
Thomasin Yeobright 55
Eustacia Vye 55
Clym Yeobright 56

c) Bestimmung des Gesamtwesens der Personen als Entsprechung ihres spezifischen Naturerlebens . . 57
Thomasin Yeobright, der „naive" Mensch . . 57
Clym Yeobright, der „sentimentalische" Mensch 59
Eustacia Vye, der dämonische Mensch . . . 60

d) Zusammenfassende Gruppierung der Personen . . 63

III. Teil: "Tess of the d'Urbervilles" 69

1. Naturdarstellung unter dem Gesichtswinkel der Subjektivität 69
Impressionismus? 71
Natur als Symbol 72

2. Der Gesamtstil des Romans und die Natur 74
Das Kunstwollen des Dichters 75
Die Idee „Natur" 78
Tess als Verkörperung der Idee „Natur" . . . 79
Angel Clare als Verkörperung der „Nicht-Natur" 80

IV. Teil: Zusammenfassende Betrachtung der Romane.

1. Gegenüberstellung 82
2. Würdigung 84
Künstlerische Gestaltung 85
Beziehung zur Persönlichkeit des Dichters . . . 87

Schluß 97

Literaturverzeichnis.

A. Werke von Thomas Hardy.

Thomas Hardy's Works; Wessex Edition Macmillan and Co., London 1906 ff.

The Wessex Novels.

Collected Poems of Thomas Hardy [Poems]. 1923.

Human Shows: Far Phantasies. 1927.

Winter Words; In Various Moods and Metres. 1928.

The Dynasts. 1926.

The Play of St. George (cp. The Return of the Native). 1921.

"Domicilium"; twenty-five copies printed for Florence Emily Hardy at the Chiswick Press. London, July 1918.

General Preface to the Novels and Poems. 1912.

Life and Art; Essays, Notes, and Letters Collected for the First Time. New York 1925.

B. Werke über Thomas Hardy.

Abercrombie, Lascelles. Thomas Hardy, a Critical Study. London 1912.

Archer, William. Real Conversations. London 1904.

Aronstein, Ph. Thomas Hardy. G. R. M. VI; 1914.

Beach, J. W. The Technique of Thomas Hardy. Chicago 1922.

Braybrooke, Patrick. Thomas Hardy and his Philosophy. London 1928.

Brennecke, Ernest. Thomas Hardy's Universe. London 1924.

— — — The Life of Thomas Hardy. New York 1925.

Chew, S. C. Thomas Hardy, Poet and Novelist. London 1928.

Collins, Vere H. G. Talks with Thomas Hardy. [Talks]. London 1928.
Fehr, Bernhard. Englische Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts; in Walzels Handbuch der Literaturwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg 1923/25.
Frye, Robert. Literary Reviews and Criticisms. Putnam 1908.
Grimsditch, Herbert B. Character and Environment in the Novels of Thomas Hardy. London 1925.
Hardy, Florence Emily. The Early Life of Thomas Hardy. [Life]. London 1928.
Harper, C. The Hardy Country. London 1925.
Hedgcock, F. A. Thomas Hardy, Penseur et Artiste. Paris 1911.
Hopkins, R. T. Thomas Hardy's Dorset. London 1922.
Johnson, Lionel. The Art of Thomas Hardy. Lane 1894.
Lea, Hermann. Thomas Hardy's Wessex. London 1925.
Linne, H. Ein Besuch bei Thomas Hardy. „Gegenwart" 1896, 49. Bd. S. 307—309.
Macdonell, Annie. Thomas Hardy. Hodder-Stoughton 1894.
Maxwell, Donald. The Landscape of Thomas Hardy. 1928.
Müller, Karl. Das Naturgefühl Thomas Hardys im Zusammenhang mit seiner Weltanschauung. Diss. Jena (Manuskr.) 1923.
Randall, Williams. The Wessex Novels of Thomas Hardy (An Appreciative Study). London, New York 1924.
Parker. On the Track of the Wessex Novels. 1924.
Salomon, Max. Zur Landschaftsbehandlung in Thomas Hardys Romanen. Diss. Gießen 1925.
Sherren, Wilkinson. The Wessex of Romance. London 1908.
Symons, Arthur. A Study of Thomas Hardy. London 1927.
Taufkirch, Rich. Die Romankunst von Thomas Hardy. Diss. Marburg 1912.
Weltzien, E. Thomas Hardys Heimatkunst. N. Jhbb. f. Wiss. u. Jugendbildung, 3. Heft 1928.
Windle, B. C. A. Thomas Hardy's Wessex. Lane 1906.

C. Allgemeines.

Brösel, K. Veranschaulichung im Realismus, Impressionismus und Frühexpressionismus. München 1928.

Cassirer, Ernst. Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. Leipzig 1927.

Clauß, L. F. Rasse und Seele. München 1926.

Hamann, Rich. Impressionismus in Leben und Kunst. Marburg 1923.

— — — Expressionismus in Leben und Kunst. Kolleg, Marburg, S.-S. 1928.

Humboldt, W. v.; Kosmos, Entwurf einer physischen Weltbeschreibung. 1845.

Müller-Freienfels, Richard. Psychologie der Kunst. Leipzig 1922.

Pongs, Hermann. Das Bild in der Dichtung. Marburg 1927.

Schillers Werke. Ausg. v. Goedecke. 4. Bd. Stuttgart 1879.

Strich, Fritz. Natur und Geist in der Deutschen Dichtung. (In „Ernte", Festschrift für Muncker.) Halle 1926.

Tillich, Paul. Das Dämonische, ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte. Tübingen 1926.

Einleitung.

In der wissenschaftlichen Literatur über Thomas Hardy begegnet fast immer ein bestimmtes Gebiet, das entweder in einem Sonderkapitel behandelt oder doch auf irgend eine Weise berührt wird, so daß es scheint, als könne man bei einer Betrachtung, die Hardy erfassen will, daran nicht vorübergehen: es sind Erörterungen über die Frage „Thomas Hardy und die Natur."

In der Behandlung dieser Frage lassen sich drei verschiedene Gesichtspunkte erkennen, nach denen die Betrachtung vorgenommen wird.

Für die erste Form ist ein typisches Beispiel das Kapitel "Painter of Nature" in A. Macdonells Buch "Thomas Hardy", in dem mehrere längere Naturschilderungen aus verschiedenen Romanen Hardys angeführt werden, und dessen leitender Gedanke *der* ist, zu zeigen, daß Hardy ein unübertroffener "interpreter of the world out-of-doors" sei.[1]) Bei dieser Art der Betrachtung wird mit Bezug auf die künstlerische Bedeutung der Naturschilderungen erkannt, daß sie nicht nur Ausschmükkung, sondern ein wesentlicher Bestandteil der Romane sind, da die Geschehnisse der Natur oft in die Handlung eingreifen und die Stimmung der Natur in einem gewissen Verhältnis zu dem Geschehen im Roman und zur Stimmung der Personen steht.

Eine zweite Betrachtungsweise richtet ihr Augenmerk darauf, daß alle Naturdarstellungen bei Hardy dem Gebiet des alten Wessex angehören, und bemüht sich um das spezifisch Lokale dieses Landstriches. Identifikationen der literarischen Oertlichkeiten mit denen des realen Dorsetshire werden versucht[2]) oder als wertlos abgelehnt[3]), die Geschichte des Landes und des Bodens wird verfolgt[4]), und die Schilderung der Bewohner wird untersucht[5]). Aus diesem Gesichtspunkt

[1]) S. 153.
[2]) Macdonell.
[3]) Johnson. Abercrombie.
[4]) Brennecke, "Life".
[5]) Johnson.

sind dann eine Reihe selbständiger Werke entstanden, die teils beschreibend, teils bildlich darstellend Wessex-Dorset dem Leserkreis erschließen wollen.[1])

Die dritte Art der Betrachtung sieht die Bedeutung der Naturdarstellungen darin, daß diese einen Einblick gewähren in des Dichters eigenes seelisches Leben. Man geht also hier von den Werken zu ihrem Urheber selbst und sucht daraus dessen Naturgefühl zu erkennen.[2]) Schließlich kommt man dabei auf tiefste und letzte Probleme der Welt- und Lebensdeutung.[3]) Die äußere Natur und ihre Vorgänge werden aufgefaßt als Aeußerungen einer sie bewirkenden Macht, der „Natur" im metaphysischen Sinne, im Gegensatz etwa zum „Geist" — und tatsächlich liegt eine solche Identifikation oft vorstellungsgemäß zugrunde, besonders in den Gedichten — und nun beobachtet man die Rolle, die diese Natur im Gesamtgeschehen innehat, und welcher Sinn ihr beigelegt wird. Wie ist das Verhältnis zwischen Natur und Vernunft, zwischen Natur und Sittlichkeit, ist die Natur sinnvoll oder sinnlos, ist ihre Macht absolut, oder hat der Menschengeist ihr etwas entgegenzusetzen, welches ist das Verhältnis zwischen dem Einzelwesen und dem Kosmos — mit derartigen Fragestellungen tritt man an die Werke oder vielmehr — durch das Medium der Werke — vor den Dichter und bemüht sich, ihn in seinem Innersten zu erfassen.

Es scheint, als seien wirklich alle Möglichkeiten erschöpft, von denen aus eine Betrachtung der Natur in Hardys Werken fruchtbringend sein könne. Wir sehen ihn als Menschen, auf den die Natur in bestimmter Weise wirkt, als „Eingeborenen" von Wessex, der sich kulturell seiner Heimat verbunden fühlt, als Denker, der sich seine Weltanschauung erarbeitet, als Künstler, der die gegebenen Dinge gestaltet — und doch möchte ich versuchen, noch einen Beitrag zu den bisher gewonnenen Erkenntnissen beizusteuern, indem ich Hardy in seinem künstlerischen Schaffen zu beobachten versuche.

Ich gehe dabei auf dem Wege derjenigen weiter, die die Naturbehandlung in Hardys Werken vom ästhetischen Gesichtspunkt aus betrachten, also auf dem ersten der drei im

---

[1]) Windle. Sherren. Harper. Lea etc.
[2]) Hedgcock. Müller.
[3]) Hedgcock. Müller. Brennecke, "Universe".

obigen dargelegten Wege, wende mich aber von der sonst allgemein gehaltenen Fragestellung zu der Untersuchung einer Einzelfrage. Man hat zwar einerseits den künstlerischen Wert der Naturschilderungen erkannt und andererseits die große Kunst der Romantechnik Hardys hervorgehoben, besonders die Einheitlichkeit im Aufbau seiner Werke, aber eine deutliche Beziehung zwischen diesen beiden Punkten ist bisher noch nicht hergestellt worden. Es scheint mir aber, als wenn wir gerade von hier aus zu einer besonderen Würdigung seines Künstlertums kommen könnten. Diesen Weg zu zeigen, ist das Ziel meiner Arbeit.

Einige Bemerkungen zu der innegehaltenen Methode seien vorausgeschickt.

Es kam mir nicht darauf an, durch möglichst zahlreiche Beispiele aus allen Romanen Hardys Fähigkeit zu künstlerischer Gestaltung zu belegen, sondern durch genaue Einzelinterpretation aller in Betracht kommenden Züge innerhalb je *eines* Romans die spezifische Rolle, die die Natur jeweils in diesem betreffenden Roman spielt, zu untersuchen.

Dabei war mir weniger die Natur an sich wichtig, als vor allem die Beziehungen, die zwischen Mensch und Natur bestehen, d. h. zwischen den Menschen des Romans und der Natur. Daß ich damit einen Gesichtspunkt verfolge, der dem Dichter und seiner Absicht gemäß ist, darf ich wohl daraus entnehmen, daß er selbst eine Gruppe seiner Romane als Novels of Character and Environment bezeichnet,[1]) also eine bewußte Beziehung beider Begriffe aufeinander als charakteristisch für diese Werke ansieht.

Um die Romane dieser Gruppe, Hardys künstlerische Höchstleistungen, soll es sich im folgenden handeln, und zwar nur um einige von ihnen. In der Auswahl der Werke liegt schon ein gewisses Vorausnehmen des Ergebnisses der Arbeit, indem ich hier nur die Untersuchung derjenigen Romane bringe, die eine besondere Form der Naturverwendung in deutlicher Ausprägung zeigen. Dies scheint mir der Fall zu sein in "Far from the Madding Crowd" (1874), "The Return of the Native" (1878) und "Tess of the d'Urbervilles"[2]) (1891).

---

[1]) General Preface, S. VII.
[2]) Zit. Far. Return. Tess.

Da sie je einer anderen Schaffensperiode des Dichters entstammen, läßt sich durch die Betrachtung der für den einzelnen Roman charakteristischen Art der Verwendung der Natur eine gewisse Entwicklung in Hardys künstlerischem Schaffen verfolgen.

Den Höhepunkt sehe ich, aus später darzulegenden Gründen, in "Return". Ich stelle daher diesen Roman in den Mittelpunkt meiner Untersuchungen. An den anderen beiden Romanen werde ich in kürzerer Zusammenstellung der ausschlaggebenden Stellen das für unsere Frage Bedeutsame herauszuheben versuchen, während ich an "Return" eine ausführliche, deskriptiv-interpretierende Untersuchung geben möchte, um die künstlerische Eigenart Hardys möglichst klar hervortreten zu lassen.

Ein kurzer Rückblick auf seine literarische Entwicklung sei vorangestellt.

Es ist eigentümlich, daß Hardy, der hauptsächlich als Romanschriftsteller bekannt ist, sich zuerst und vor allem zur eigentlichen Poesie (poetry) als dem ihm gemäßen Ausdrucksmittel hingezogen fühlte: "I wrote verse, long before I thought of writing prose".[1]) In seinen Gedichten finden wir das ausgesprochen, was ihm mit dringlich fragender Forderung auf der Seele lag, sein ganzes Leben hindurch. Die meisten von ihnen sind ein ernstes, schmerzlich schweres Sich-Auseinandersetzen mit drückenden metaphysischen Fragen, mit allem, "that crosses his mind concerning existence in this universe",[2]) es sind "attempts to explain or excuse the presence of evil and the incongruity of penalizing the irresponsible".[2]) Doch solche Fragen mochte er nicht als ein Mittel zum Gelderwerb benutzen.[3]) So blieben die Gedichte jahrzehntelang in Verborgenheit, und er versuchte, sich durch Erzählungen in Prosa eine Stellung in der literarischen Welt und materiellen Lebensunterhalt zu schaffen. Anfangs hatte er wenig Erfolg; zu sehr haftete allem, was er schrieb, das Lyrische und das Gedankliche an, so daß Meredith ihm den Rat geben mußte, "a more complicated plot" zu bringen.

[1]) Brennecke, Life; S. 9.

[2]) Apology; in Poems, S. 526.

[3]) "I had never thought of charging anything; I did not care for this way of doing business." Talks, S. 68.

Die Wirkung dieses Rates war "Desperate Remedies", ein „Sensationsroman"![1]) Doch allmählich fand der Künstler in ihm seinen eigenen Weg, und in einer Reihe von Werken, den bereits genannten Novels of Character and Environment, zeigte er, was er als novelist leisten konnte in bezug auf Darstellung von Geschehen, Charakteren und Atmosphäre. Schließlich wandte er sich doch wieder der Dichtung im engeren Sinne, der poetry, zu, als seinem ureigensten Gebiet; "Lyrical activity was essential for my existence. 'The Dynasts' was crying for materialization, crying to be born, for many years. I wrote it because I had to, because of orders from within".[2])

Diese hier in kurzen Zügen gekennzeichnete Entwicklung von Hardys Schaffen kann eine Grundlage geben für das Verständnis seiner künstlerischen Technik in den drei genannten Romanen. In ihnen erkennen wir seine Entwicklung über die Novellistik hin zur lyrischen Dichtung.

Wir wenden uns nun unmittelbar der Betrachtung von "Far" zu und untersuchen, welche Stellung in bezug auf die Technik der Komposition hier die Natur innehat.

[1]) Aronstein, A Thomas Hardy Reader, S. 10.
[2]) Brennecke, Life; S. 9.

I. Teil.

"Far from the Madding Crowd."

Den Sinnen hast du dann zu trauen . .
Mit frischem Blick bemerke freudig,
Und wandle sicher wie geschmeidig
Durch Auen reichbegabter Welt.
Goethe, Vermächtnis.

1. Realistische Natur als Stoff des Romans.

Vergegenwärtigen wir uns den Gesamteindruck, den wir von diesem Werk haben, so können wir wohl sagen, daß ebenso wichtig und fesselnd wie die zwischen den verschiedenen Personen sich abspielende Handlung uns die Schilderung des landwirtschaftlichen Treibens mit all seinen Einzelereignissen ernster oder heiterer, wichtiger oder unwichtiger Art erscheint. Die Vorgänge in der Natur und das mit der Natur eng verknüpfte Leben der Landbewohner bildet ebenso den Stoff des Romans wie die Geschichte der Werbung Oaks um Bathsheba.

Wir lernen die beiden Schäferhunde Oaks persönlich kennen,[1]) ihr Aeußeres, ihre besonderen Fähigkeiten, des einen tragisches Ende; wir erleben Frohes und Trauriges, das einer Schafherde zustoßen kann, wie ein Geschick eines persönlichen Wesens mit; sogar in dem an und für sich nicht besonders gefühlsbetonten Prozeß des Scherens schwingt der Ton einer persönlich zu verstehenden Angelegenheit.[2]) Pferde und Kühe,[3]) Vögel und Bienen[4]) beanspruchen und erwecken das Interesse des Lesers; die Rettung der Ernte bei einer Feuersbrunst[5]) oder ihre Sicherung bei einem Gewittersturm[6]) werden zu brennenden Fragen — kurz, die Natur, in den Formen gesehen, die im Rahmen eines Bauernlebens eine

---

[1]) S. 37 und 38.

[2]) He lopped off the tresses about its head, and opened up the neck and collar, . . . "She blushes at the insult", murmured Bathsheba, watching the pink flush which . . overspread the neck and shoulders of the ewe. . . . The clean, sleek creature arose from its fleece . . looking startled and shy at the loss of its garment . . . and away the simple dam leaps . . . (S. 169).

[3]) S. 136—137, 247—49, 184—85. [4]) S. 354—55, 208—10.

[5]) S. 49—56. [6]) S. 281—301.

Rolle spielen, wird hier als ein Darstellungsgegenstand von eigener Wichtigkeit behandelt. In sorgfältig beobachteten Einzelzügen wird sie anschaulich und lebhaft widergegeben: die ländliche Natur erscheint hier als Stoff des Romans.

Mit dieser rein aus der Betrachtung des objektiven Kunstwerks gewonnenen Erkenntnis stimmt das überein, was wir aus dem Verlauf des subjektiven Erlebens des Dichters in der Zeit, als er diesen Roman schrieb, als seine geistige Haltung und Bestrebung erkennen können.[1])

Im Jahre 1863 hatte er seiner Schwester die Lektüre Thackerays empfohlen mit der Bemerkung, daß dieser Schriftsteller "the greatest novelist of the day" sei, wenn man nämlich "novel-writing of the highest kind as a perfect and truthful representation of actual life" ansähe, "which is no doubt the proper view to take".[2])

In diesem Sinne scheint er „Far" geschrieben zu haben. Es kam ihm in jener Periode seines Kunstschaffens offenbar auf möglichst wirklichkeitsgetreue Widergabe des Lebens im alten Wessex Country an. Er schrieb den Roman — mit bewußter Absicht — in der Gegend, in der die Handlung sich abspielt. "I finish it here", sagt eine Notiz, "which is within a walk of the district in which the incidents are supposed to occur. *I find it a great advantage to be actually among the people described at the time of describing them*".[3]) Mit

---

[1]) Für die Bezugnahmen auf Hardys persönliche Entwicklung ist die Quelle in den meisten Fällen das Werk von F. E. Hardy, The Early Life of Thomas Hardy, compiled largely from contemporary notes, letters, diaries, and biogr. memoranda, as well as from oral information in conversations extending over many years. [Life.]

[2]) Life, S. 53.

[3]) a. a. O. S. 131. Vgl. auch die folgende Notiz, die sich auf die Abfassung von "The Hand of Ethelbertha" bezieht; "We are coming to town for three months on account of Ethelbertha, some London scenes occurring in her chequered career . . ., having already visited Rouen and Paris with the same object, other adventures of hers taking place there". (S. 136). — Unterstreichungen in angeführten Stellen sind, wenn nicht ausdrücklich anders bemerkt ist, von mir hinzugefügt.

peinlich genauer Sorgfalt, die durch das Interesse an den Dingen selbst genährt wurde, beobachtete er alles, was zum Umkreis des ländlichen Lebens gehörte, und was ihm auch als das Wesentliche dieses Buches erschienen sein muß. Konnte er doch nicht begreifen, wie man das Werk, das anonym erschienen war, G. Eliot habe zuschreiben können; sie kannte doch Landleben und Landvolk nicht![1])

Auch die Tatsache, daß Hardy diesem Buche selbstgezeichnete Illustrationen beigab, "a few correct outlines of smock-frocks, gaiters, sheep-crooks, rick-'staddles', a sheep-washing pool, one of the old-fashioned malthouses, and some other out-of-the-way things, that might have to be shown",[2]) ist charakteristisch für die Einstellung des Dichters in diesem Roman.

Das Werk steht auf realistischer Grundlage. Es ist der Niederschlag dessen, was das alltägliche Leben in einer ländlichen Umgebung an Eindrücken, Vorstellungen und Bildern ins Bewußtsein ruft. Ja, wir können sogar noch einen Schritt weiter gehen: es ist in wörtlichem Sinne ganz unmittelbar in der Berührung mit dieser Natur entstanden. Es ist zum größten Teil im Freien geschrieben worden. F. E. Hardy erzählt, daß der Dichter häufig hinausgewandert sei und sich den Eindrücken der Außenwelt offen gehalten habe. Dann sei das Schreiben über ihn gekommen, so daß er oft auf "dead leaves, white chips left by the wood-cutters, or pieces of stone or slate" seine Aufzeichnungen habe machen müssen; denn — und das scheint mir besonders bedeutsam — er nahm oft kein Schreibpapier mit hinaus auf seine Wanderungen. "He used to say that when he carried a pocket-book his mind was barren as the Sahara. But without a scrap of paper at the very moment he felt volumes".[3])

Wir erkennen hierin deutlich eine impressionistische Grundhaltung, die sich an Augenblickseindrücke hingibt, wie sie im wesentlichen durch Sinnesqualitäten geschaffen werden; die nicht eine im eigenen Innern erarbeitete Idee verkünden will, sondern die das bunte und lebendige Geschehen der Natur als eine Wesenheit von eigenem Wert und

[1]) Life, S. 129.
[2]) Life, S. 128.
[3]) Life, S. 127.

eigener Einwirkungsmöglichkeit anerkennt und als eine solche auf sich einwirken läßt.

Diese Grundhaltung äußert sich innerhalb des Romans in der Art, wie dort die Naturdinge widergegeben werden. Sinneseindrücke der verschiedensten Art begegnen uns hier; alle Gebiete der sinnlichen Wahrnehmung tragen zur Veranschaulichung des Vorstellungskomplexes bei, so daß wir ein lebendiges und vielseitiges Bild des betreffenden Dinges oder Vorganges erhalten, gerade mit Bezug auf seine sinnlichen Qualitäten. Ich nenne hier z. B. die Stelle, in der der allmähliche Uebergang vom Herbst zum Winter in deutliche, konkretanschaulich zu erlebende Einzelwahrnehmungen aufgelöst wird,[1]) oder die allgemein berühmte Schilderung des nahenden Ungewitters, das sich durch das eigentümliche Verhalten einzelner Tiere ankündigt.[2]) Weitere Beispiele deute ich nur kurz an:

S. 12, 39 Klang der Schafglocken;
S. 244 Geräusch vor dem eigentlichen Schlagen der Uhr ist in der Stille hörbar;
S. 331 Töne im Nebel;
S. 59 Gefühl für Pulsschlag bei Ueberanstrengung von Tieren und Menschen;
S. 356 Aussehen und Geruch einer Pilzkolonie;
S. 357 Sumpf- und Moordunst.

Die Fälle ließen sich mit Leichtigkeit vermehren.

Besonders reich und vielseitig sind die optischen Eindrücke von Farbe und Licht verwendet,[3]) oft in ausgesprochen impressionistischer Form in bewegtem Licht oder durch Luftfeuchtigkeit gesehen,[4]) wenn "all these infinite beauties" er-

---

[1]) Winter . . advanced in well-marked stages, wherein might have been successively observed the retreat of the snakes, the transformation of the ferns, the filling of the pools, a rising of fogs, the embrowning by frost, the collapse of the fungi, and an obliteration by snow. (S. 96).

Das Charakteristische dieser Beschreibung des nahenden Winters tritt noch schärfer hervor, wenn man ihr die Widergabe der entsprechenden Situation in "Return" und "Tess" gegenüberstellt, was an späterer Stelle noch geschehen wird.

[2]) S. 285 f.

[3]) S. 5, 6, 9, 179, 276 u. a.

[4]) S. 276, 330, 355, 372.

scheinen, "that arise from the union of water and colour with high lights" (S. 371/72).[1])

Aber trotz all der Züge von Realismus und Impressionismus, die wir an "Far" beobachten können, ist doch der Roman als Ganzes nicht ein impressionistisches Werk.[2]) Wohl spielen die Augenblickseindrücke eine wichtige Rolle für das Zustandekommen des Werkes — aber doch sind sie nicht allein maßgebend. Gerade die Behandlung der Natur zeigt, daß das Impressionistische zwar ein Element des Ganzen ist, aber doch eben nur *ein* Element, dem sich ein andersartiges entgegenstellt: ein stark wirkendes Kompositionsgesetz, also etwas dem reinen Impressionismus durchaus Wesensfremdes. Beobachteten wir das eine an der Darstellung der Natur, so können wir das andere in der Art der Verwendung der Naturvorgänge erkennen.

2. Naturverwendung von dem Gesichtspunkte der Handlung aus.

Wir hatten festgestellt, daß in "Far" die Natur „Stoff" des Romans ist und als solcher eigenwertig und bestimmend für die Abwicklung des Romans ist. Andrerseits aber zeigt sich auch, daß die Naturschilderungen nicht nur um ihrer selbst willen da sind. Sie sind meist nicht autonom, sondern sie stehen unter dem Gesetz, das diesen Roman im ganzen beherrscht, dem Gesetz der Handlung. Dies Gesetz glaubte Hardy dem Stoff auferlegen zu müssen, weil der Roman in einer monatlichen Zeitschrift (Cornhill Magazine) erschien und er den Lesern in jedem ihnen vorliegenden Teil auch ein besonderes Ereignis bringen wollte, damit ihr Interesse wachbliebe. Die Tatsache, daß für den Stil von "Far" äußere Einflüsse wirksam waren, und zugleich des Dichters Beurteilung solchen Verfahrens wird in folgenden Worten gegeben; "The truth is that I am willing, and indeed anxious to give up any points which may be desirable in a story when read as a whole, for the sake of others which shall please those who read it in numbers. Perhaps I may

[1]) F. E. Hardy berichtet von mehreren Gelegenheiten, bei denen Hardy durch optische Eindrücke dieser Art besonders beeinflußt wurde; z. B. S. 145, 149.

[2]) Zum Impressionismus hier und an späterer Stelle vgl. Hamann.

have higher aims some day, and be a great stickler for the proper artistic balance of the completed work, but for the present circumstances lead me to wish merely to be considered a good hand at a serial".[1])

"More incidents", hatte Meredith gemahnt — in "Far" haben wir einen Roman voller "incidents" vor uns. Von diesem Gesamtcharakter des Romans aus wird auch die Rolle bestimmt, die die Naturvorgänge in bezug auf den Aufbau des Ganzen einnehmen.

Wir betrachten zuerst die Auswahl der geschilderten Naturdinge und erkennen dabei drei bezeichnende Tatsachen, in denen sich das Prinzip der Handlung als das maßgebende kundtut.

1. Von ausgesprochenen Naturvorgängen werden mit Vorliebe solche gebracht, die etwas besonders Auffallendes sind, eine Feuersbrunst, ein Regenguß, ein unerhört heftiger Gewittersturm. Diese Ausbrüche der elementaren Naturgewalten, deren Wesen Wildheit, Zerstörung, Dynamik ist, werden mit meisterhafter Wucht und Eindringlichkeit dargestellt. Der leise unmerkliche Uebergang der Jahreszeiten dagegen wird nicht spürbar.[2]) Da es aber für den Verlauf der Handlung wichtig ist, zu wissen, in welcher Jahreszeit man sich augenblicklich befindet, begegnet man häufig ausdrücklichen Hinweisen darauf,[3]) z. B. We pass rapidly on into the month of March (453), oder: It was the first day of June, and the sheep-shearing season culminated (164), oder in der bezeichnenden Zusammenstellung: It was now early spring, the time of going to grass with the sheep, (138).[4])

---

[1]) Life, S. 131.

[2]) Wenn er nicht, wie bei dem zitierten Beispiel vom Winter, zum Gegenstand der Darstellung selbst wird.

[3]) Man beachte den Unterschied zu „Return". Dort ist der Fortschritt und Wechsel der Jahreszeiten auch wichtig, doch wird er nicht in Worten festgestellt, „registriert", sondern durch die *Wirkung* fühlbar gemacht; z. B. The declining rays of the winter sun . . 223; It was one of those days of English June . . 258. The July sun fired its (Egdon's) crimson heather to fire. 295.

[4]) Aehnlich S. 400, 281, 388.

2. Die andere große Gruppe von Naturvorgängen, die in "Far" geschildert werden, sind aus dem Landleben genommen (Schafzucht und Ackerbewirtschaftung), stehen also in engstem Zusammenhang mit dem Tun der Menschen. Der gesamte Naturhintergrund des Romans ist nicht eine Natur, die eine besondere „Stimmung" hervorruft, und die gefühlsmäßig erfaßt werden will, sondern eine Natur, die kräftiges Zupacken fordert, und die bearbeitet werden muß, wenn man ihre Gaben genießen will.

3. Noch ein weiteres Moment hinsichtlich der Auswahl der dargestellten Naturdinge verdient Beachtung. Es muß auffallen, daß außer den oben erwähnten ungestümen Wetterausbrüchen die sog. „unbelebte" und „unbeseelte" Natur nur insofern Bedeutung hat, als sie unmittelbares Objekt der menschlichen Bearbeitung ist zu "defence and salvation of the body by daily bread";[1]) davon abgesehen, spielt sie keine nennenswerte Rolle. Ein Vergleich mit "Return" und der Stellung der Heide darin oder mit "Tess" und der eingehenden Charakteristik der verschiedenen Landschaften, in denen sich das Geschehen vollzieht, läßt die Eigentümlichkeit von "Far" noch schärfer hervortreten. Hier begegnen wir weder atmosphärischen Erscheinungen[2]) noch einer Erwähnung ausgesprochen landschaftlicher Eindrücke noch auch einer Schilderung rein vegetativen pflanzlichen oder tierischen Daseins; wohl aber begegnen wir Tieren, die aktiv in die Handlung eingreifen.[3])

An dieser Stelle könnte sich ein Einwand erheben. Heißt nicht die Ueberschrift von Kap. 24 "The Fir Plantation", die von Kap. 28 "The Hollow amid the Ferns", die von Kap. 32 "Night"? Wird also nicht doch diesen Erscheinungen des ruhenden Daseins Aufmerksamkeit zuteil?

Aber gerade diese Ueberschriften sind ein besonders sprechender Beweis *für* die aufgestellte Behauptung von dem Prinzip der Handlung als dem für die Verwendung von

---

[1]) S. 116.

[2]) Auf eine Ausnahme (Sternennacht) wird später noch eingegangen.

[3]) Oaks Hund verursacht die folgenreiche Pastoral Tragedy, 38—42; ein Hund bringt Fanny an eine Zufluchtsstätte, 313—316; auf die Bedeutung von Schafen, Pferden u. s. w. wurde schon hingewiesen.

Naturvorgängen maßgebenden. Das "The Fir Plantation" genannte Kapitel hat nicht etwa den Wald zum Gegenstande, sondern die Darstellung des ersten und folgenreichen Treffens zwischen Bathsheba und Troy, das in dieser fir plantation stattfand! Kap. 28, "The Hollow amid the Ferns", enthält die Schilderung des unheimlichen, geradezu romanesken Schwertspiels, das Troy rund um die vor ihm stehende Bathsheba ausführt; der Schauplatz ist die hollow amid the ferns. Und "Night" (Kap. 32) bedeutet eine wilde Jagd nach dem vermeintlichen Pferdedieb und das Entdecken von Bathsheba, der Herrin, anstelle des vermuteten Zigeuners![1]) Von wirklichen Naturschilderungen, wie man sie nach den Ueberschriften erwarten könnte, ist in den betreffenden Kapiteln also nicht die Rede.

Wir sind hiermit bereits zu einem weiteren Gesichtspunkt gekommen, zu der Frage, in welcher Weise nicht nur in der Auswahl, sondern auch in der kompositionellen Verwendung von Naturschilderungen sich das Gesetz der Handlung als maßgebend erweist. Die eben erörterten Fälle zeigen, wenn auch in besonders zugespitzter Form, das allgemeine Prinzip, nach dem die Natureinbeziehung hier geschieht.

Wie in bezug auf die Auswahl der Naturdinge eine Bedeutung nicht dem bloß Seienden, sondern dem Lebenden und Tätigen zukommt, so ist nun in der Verwendung, vom Standpunkt der Kompositionstechnik aus gesehen, nicht das Geschehen in dieser lebenden Natur an sich die Hauptsache, sondern das Tun der Menschen, das sich an diesen Naturvorgang anschließt.

Besonders charakteristisch ist in dieser Hinsicht das Kapitel "Troubles in the Fold" (21). Wir hören von einem krankhaften Zustand, der die gesamte Herde befallen hat, und der nur durch einen Trokareinstich geheilt werden kann. Gabriel Oak ist der Einzige, der diesen Eingriff ausführen könnte; aber Bathsheba hat ihn in Unmut aus ihrem Dienst entlassen; soll sie ihn um Rückkehr bitten? "Never will I send for him, never", she said firmly. One of the ewes

---

[1]) Man beachte den Kontrast zwischen dem nach der Ueberschrift zu erwartenden Stimmungsgehalt und dem des wirklich gegebenen Inhaltes dieser drei Kapitel.

here contracted its muscles horribly, . . and jumped high into the air . . The ewe fell heavily, and lay still . . The sheep was dead". Da *fordert* sie seine Rückkehr. Oak gibt durch einen Boten Antwort, er wolle in geziemender Weise *gebeten* sein; der Herrin Stolz ist empört. Aber "Another of the flock sprang into the air, and fell dead" — und Bathsheba bittet um Hilfe, die ihr sogleich gewährt wird. Oak bleibt auf der Farm, die Handlung zwischen beiden kann fortgehen.

Fall für Fall läßt es sich verfolgen, wie durch einen Vorgang aus dem Naturleben die Personen in Tätigkeit gesetzt werden und eine Weiterführung der Handlung des Romans bewirkt wird. Die große Pastoral Tragedy hat zur Folge, daß Oak arm wird, die Feuersbrunst, daß er in Bathshebas Dienst tritt. Eine Szene des "hay-making" führt einmal eine Begegnung zwischen Bathsheba und Troy herbei,[1]) ein andermal ein Gespräch zwischen Boldwood und Liddy.[2]) Das Eintreiben eines Bienenschwarms bringt Bathsheba und Troy einander näher,[3]) das Bedecken der Getreideschober im nächtlichen Gewitterregen gewährt Gelegenheit zu einer Aussprache zwischen Oak und Bathsheba,[4]) wie sie im Tagesgetriebe nicht möglich gewesen wäre.

Immer finden wir die gleiche Technik: durch die Vorgänge in der Natur werden die Menschen zueinander in Beziehung gebracht. Die Natur dient also als L e i t f a d e n, a n d e m s i c h d i e H a n d l u n g a b w i c k e l t.

Es werden gelegentlich zwar auch Naturvorgänge erwähnt, die nicht unmittelbare Beziehung zur Handlungsabwicklung haben, sondern als eine Parallelisierung und Intensivierung eines seelischen Geschehens dienen. Aber dann handelt es sich — höchst bezeichnenderweise — um solche Naturvorgänge, die in irgend einer Weise a u ß e r n o r m a l sind und dadurch b e s o n d e r s a u f f a l l e n. In *dieser* Eigenschaft erscheinen sie als Begleitung von vorübergehenden und außernormalen seelischen Zuständen. So wird z. B. von seltsamem Mondlicht gesprochen,[5]) als Boldwood durch das merkwürdige Vorkommnis mit dem Valentine letter in innere

[1]) S. 195.
[2]) S. 392.
[3]) S. 210.
[4]) S. 296—98.
[5]) S. 114, 115.

Erregung versetzt ist; oder im Frühling wird das Plötzliche des Wachsens und Werdens besonders betont, das parallel geht mit der Kühnheit von Boldwoods Entschluß, "to go and inquire boldly of her" (Bathsheba).[1])

Was an solchen Stellen das Vergleichsmoment abgibt, ist nicht der schlichte Naturvorgang, sondern ein Moment des Erregenden darin, das auf ein entsprechendes Moment der Erregung bei den Personen, auf ein nicht normales Geschehen hinweist. Führen sie also auch nicht zur Handlung an sich, so wirken sie doch im Sinne des Dynamischen, also des Handlungsmäßigen.

In allem bisher Gesagten liegt, ohne daß es ausdrücklich ausgesprochen worden ist, ein Urteil über die Frage, in welchem Verhältnis die Menschen des Romans zur Natur stehen. Es sei in kurzen Zügen noch einmal zusammengestellt.

Für Oak *bedeutet* die Natur etwas; aber auch hier liegt das Prinzip des Handelns zugrunde. Sein Schäferberuf bringt ihn in enge Berührung mit den außermenschlichen Geschöpfen, und so besteht für ihn die Natur im wesentlichen aus den seiner Obhut anvertrauten Schafen. Ihnen gilt seine selbstvergessene Liebe, ihnen gilt vor allem seine pflegliche Fürsorge. Die unbelebte Natur hat ihm nicht so viel zu sagen. Zwar erlebt er in einzelnen Augenblicken ein Naturgefühl — wir denken an die Stunde in der Nacht beim Anblick des Sternenhimmels[2]) —; aber gewöhnlich ist seine Haltung der Natur gegenüber nicht kontemplativ und fühlend, sondern praktisch beobachtend[2]) und handelnd.

Die übrigen Personen haben kein inneres Verhältnis zur Natur, weder ein positives noch ein negatives. Vereinzelte Stellen, in denen etwa Bathsheba in Beziehung zur Natur steht, sind nicht *wesentlich* für das Bild ihres Charakters. Auch ein Ausruf Boldwoods, "The very hills and sky seem to laugh at me",[3]) fällt nur nebenbei.

---

[1]) S. 138, 139.

[2]) He stood still after looking at the sky as a useful instrument — (um die Zeit anzugeben!) — and regarded it in an appreciative spirit, as a work of art superlatively beautiful. S. 13. Vgl. auch sein Beobachten des Verhaltens der Tiere vor dem Gewitter; S. 281 ff. Aehnlich S. 2/3.

[3]) S. 240.

Vom Gesichtspunkt des Kompositionellen aus beurteilt, ist also die Gestaltung der inneren Beziehung zwischen Mensch und Natur in diesem Roman nicht von besonderer Wichtigkeit. Die Hauptbedeutung liegt hier auf dem durch die Natur hervorgerufenen T u n der Menschen.

Es bleibt also als charakteristisches Merkmal für "Far" festzustellen, daß hier die Naturverwendung von dem Gesichtspunkt der Handlung aus geschieht.

II. Teil.

"The Return of the Native."

Müsset im Naturbetrachten
Immer eins wie alles achten;
Nichts ist drinnen, nichts ist draußen;
Denn was innen, das ist außen.
So ergreifet ohne Säumnis
Heilig öffentlich Geheimnis.

Goethe, Epirrhema.

1. Gesamtcharakter des Romans.

Eine ganz andere Welt der künstlerischen Formung als in "Far" tut sich vor uns auf in dem nächsten großen Roman Hardys, "The Return of the Native".

Durchaus bezeichnend in ihrer typischen Verschiedenheit sind schon die jeweiligen Eingangskapitel beider Romane; sie schlagen richtungweisend den Grundton des Ganzen an.

In "Far" setzt die Erzählung ein mit einer Beschreibung von Farmer Oak, dann folgt An Incident, später allerlei andere Vorfälle, A Girl on Horse-Back, A Visit, A Journey, The Fair usw. — eine abwechslungsreiche Handlung wird vorgedeutet; das Interesse liegt auf Geschehnissen des menschlichen Lebens, z. T. auf innerlich *kleinen* Zügen.

Dagegen der Eingang von "Return": eine Schilderung der Heide, und zwar in einer Darstellung, die stark an das Romantische [1]) anklingt. Es sind deutlich gewisse Züge einer solchen Uebereinstimmung vorhanden: die Stimmung des Zwielicht, die Einsamkeit, die durch das einzige menschliche Wesen darin noch fühlbarer gemacht wird,[2]) das nur labile Gleichgewicht von Ruhe und Bewegung, von Leben und Tod,[3]) das unmerkliche Hinübergleiten von einem ins andere,

---

[1]) Die Ausführungen über „romantisch" und späterhin über „romanesk" gründen sich auf Vorlesungen und Uebungen von M. Deutschbein, 1928/29.

[2]) . . the single atom of life that the scene contained, and it only *served to render the general loneliness more evident* (9).

[3]) . . not the repose of actual stagnation, but the *apparent repose of incredible slowness.* A condition of healthy life . . resembling the torpor of death (13).

das Uebergehen von Menschenwerk in Naturdinge,[1]) die Einheit des Vielen.[2]) Zu dieser Natur tritt das Menschenwesen in Beziehung: das zweite Kapitel trägt die Ueberschrift "Humanity Appears upon the Scene, Hand in Hand with Trouble". Mit dem Andeuten einer solchen Beziehung ist Thema und Inhalt des Romans gegeben — eine Tatsache, die im weiteren Verlauf dieser Untersuchung noch eingehender erörtert werden wird.

Besonders deutlich tritt das grundverschiedene Wesen beider Romane zutage, wenn wir sie vom Gesichtspunkt des aktiven Handelns aus einander gegenüberstellen.

In "Far" ist das Handlungsmäßige bis zum Romanesken betont. Es wird immer etwas getan, z. T. die merkwürdigsten Dinge; das Außergewöhnliche wird alltäglich. Ich nenne nur einige dieser auffälligen Szenen und Handlungen, die einen typisch romanesken Zug hineinbringen: ein Ritt eines Mädchens auf dem Pferde in liegender Stellung, die Arbeit am Getreideschober bei nächtlichem Gewittertoben, das Schwertspiel Troys, sein "romanticism", in dem er das Grab der Geliebten und doch Verlassenen mit Blumen bepflanzt, die dann alle in derselben Nacht vom Regen weggeschwemmt werden[3]) — u. a. Auch die ganze Führung der Handlung, in der es Schlag auf Schlag geht, Troys abenteuerliches Leben als Soldat, Landwirt und Mitspieler bei einer wandernden Jahrmarkts-Theatergruppe, sein unvermutetes, Verwirrung hervorrufendes Wiedererscheinen bei einer Festlichkeit, sein Ende durch einen Pistolenschuß des Rivalen, das Auf und Ab der Gefühle bis zum endlich glücklichen Ausgang — das alles kennzeichnet den Stil dieses Romans.

"Return" dagegen bringt nichts von solcher Geschehensfülle. Was an eigentlichem *Handeln* darin vorkommt, ließe sich in wenigen Worten sagen; ja, man könnte diesen Roman —

---

[1]) . . an aged highway and a still more aged barrow; . . almost *crystallized to natural products* by long continuance (7).

[2]) Die Musik der trockenen Heideglöckchen; one inwardly saw the infinity of those *combined multitudes*, . . it *was the single person* of something else speaking through each . . (63).

[3]) Auch das Melodramatische ist ein Kennzeichen des Romanesken.

in geschärfter Zuspitzung — geradezu den Roman des „Nicht-Tuns" nennen! Die beabsichtigte Eheschließung zwischen Thomasin und Wildeve kommt *nicht* zustande, Clym kann seinen Plan, eine Schule zu halten, *nicht* ausführen, die Haustür wird *nicht* geöffnet — also gerade in dem Nicht-Ausführen einer Handlung liegen die Ansätze zu den tragischen Verwicklungen.

Ist "Far" durch bunte Abwechslung lebhaft bewegter Szenen charakterisiert, durch die Tendenz der Handlungsbetonung, so ist für "Return" eine strenge, ernste Stetigkeit und Einheitlichkeit der Entwicklung und ein seelenhaft gefaßter Beziehungscharakter kennzeichnend. Nicht auf dem äußeren Tun und Geschehen liegt hier das Schwergewicht, sondern auf dem Innenleben der einzelnen Personen, nicht auf dem, was sie tun, sondern darauf, wie sie erleben, also auf seelischen Faktoren.

2. Natur in Gestalt der Heide als Atmosphäre.

In engem Zusammenhang mit der andeutungsweise gezeigten Eigenart von "Return" steht die Frage nach Auffassung, Behandlung und Bedeutung der Natur in diesem Roman; ja, man kann geradezu sagen, daß in diesem Fragenkomplex der Schlüssel zum Verständnis des ganzen Werkes liegt. Von hier aus scheint es konzipiert zu sein — in dem Sinne, wie es in einem Worte Stevensons ausgesprochen wird; "I know three ways of writing a story: You may take a plot and fit characters to it, or you may take a character and choose incidents and situations to develop it, or you may take a certain atmosphere and get action and persons to express and realize it". Der letztgenannte Weg ist der in "Return" begangene — abgesehen davon, daß nach unserem Gefühl der Ausdruck "take" der künstlerischen Produktion unwürdig ist. Das Wesentliche ist nach meiner Ansicht hier nicht die Handlung und nicht die Personen und deren Charakterzeichnung, auch nicht eigentlich die Heide als Naturphänomen, sondern es ist die *Atmosphäre* von Egdon Heath: hier scheint die Keimzelle des Werkes zu liegen. Diese Atmosphäre ist der tragende Grund, auf dem sich das Ganze aufbaut. Sie ist immer spürbar, entweder unmittelbar, indem sie durch das Naturding „Heide" eine charakteristische Stimmung hervorruft, oder mittelbar, indem sie als

eine wirkende Kraft sich in den Menschen realisiert und somit aktiv in das Geschehen eingreift.

Der unmittelbare Träger dieser Atmosphäre ist die Heide. Sie ist der im Anschaulichen gegebene Vertreter des Begriffes „Natur" in unserem Roman; ihr gilt daher zunächst unsere Aufmerksamkeit.

a) Das Bild von Egdon Heath im Roman und seine reale Grundlage.

In "Far" hatten wir als wesensbestimmend für den Roman erkannt, daß die Naturdinge und -vorgänge mit sinnlicher Anschaulichkeit und Lebenswahrheit geschildert werden; in "Return" dagegen liegt der Akzent auf anderen Eigenschaften der Darstellung. Hier nähert sich die Schilderung der Natur einer mythischen Personifikation. Zwar wird Egdon Heath formal fast immer als reales Naturphänomen gegeben, mit feinem und starkem Erfassen ihrer Erscheinungen. Zuweilen fließen sogar ganz rationalistische Erklärungen mit ein. Beim nächtlichen Würfeln z. B. heißt es, daß jetzt zufällig diejenige Jahreszeit sei, in der die Glühwürmchen ihre größte Leuchtkraft entfalteten, so daß man bei ihrem Scheine Geschriebenes lesen könne.[1]) Oder es wird auseinandergesetzt, daß die Zeit der Wintersonnenwende herangekommen sei, daß also wegen des tiefen Standes der Sonne die Tageszeit schon weiter vorgerückt erscheine, als sie tatsächlich sei.[2]) Aber gerade diese Stelle zeigt auch das für diesen Roman Besondere, daß nämlich bei Hardy zu seiner "close observation" hier auch "deep insight"[3]) tritt. Sonnenaufgang und -untergang haben sich im Verlaufe von Wochen in der Himmelsgegend verschoben, "but Egdon had hardly heeded the change".[4]) Egdon bleibt in sich, was es war, und was es ist. Hinter der realistischen Darstellung liegt ein Sinn, eine Bedeutung, wodurch die Heide hart an die Grenze der mythischen Auffassung gerückt wird. Man spürt gleichsam die Spannung eines dahinterliegenden, aber gebundenen Etwas, das auf eine Möglichkeit zum Hervorbrechen lauert.

Angedeutet ist dieses Etwas der Heide schon bei ihrem ersten Auftreten. Gleich die Ueberschrift und der erste Satz

[1]) S. 288.
[2]) S. 128.
[3]) Brennecke, Life; S. 185.
[4]) S. 128.

schlagen die Grundtöne an, die fortan weiterschwingen und stärker und reicher werden: A Face on which Time Makes but Little Impression. — A Saturday afternoon in November was approaching the time of twilight, and the vast tract of unenclosed wild known as Egdon Heath embrowned itself moment by moment".[1]) Das ist die Heide in ihren charakteristischen Merkmalen![2])

"A vast tract of unenclosed wild" — weit-, weithin erstreckt sich das Gelände; keine Abwechslung der Gestalt für das suchende Auge, nichts als Farn, Ginster und Gras, darüber der Himmel. Wo ist die brausende Welt? Draußen, hinter Hügeln, die am Horizont in die Höhe steigen; dort draußen ist Wandel und Wechsel und ständige Veränderung. Hier auf der Heide bleibt alles, wie es seit Urzeiten war. Dörfer, Flüsse, selbst Ozeane verändern sich — "but Egdon remained".[3]) "The untameable Ishmaelitish thing that Egdon now was it always had been".[4]) Hier gibt es kein menschliches Tun, kein willkürliches Eingreifen in ihre Gestalt. Die Bewohner sind meist 'furze-cutters', nicht Ackerbauer, die den Boden verändern. Wo je etwa solche mühsamen Versuche unternommen worden sind, hat die Urkraft der Natur sie wieder zunichte gemacht; Heide und Farn sind unaufhaltsam über das spärliche Ackerland gekrochen und haben ihre alte Vorherrschaft wieder uneingeschränkt eingenommen.[5]) Was sich an Unregelmäßigkeiten des Geländes zeigt, rührt nicht von Menschen her, sondern es sind Spuren von letzten geologischen Veränderungen.[6]) Menschliche Zeit ist nichts, nur nach Weltzeitaltern wird hier gemessen:[7]) "Time makes but little impression".

---

[1]) S. 3.

[2]) Da jeder einzelne Zug von Bedeutung ist, soll im folgenden versucht werden, nachzeichnenderweise das Bild von Egdon Heath des Romans widerzugeben.

[3]) S. 7. [4]) S. 6. [5]) S. 67. [6]) S. 7.

[7]) Zu diesem in der Charakteristik der Heide stark betonten Gedanken vgl. eine Tagebuchnotiz nach einem Besuch in Tintern Abbey. Nach dem Ausdruck der Freude an dem Alter des Bauwerkes heißt es, "But compare the age of the building with that of the marble hills from which it was drawn!" Life, S. 123. Aehnl. auch im Gedicht "To the Matterhorn"; Poems S. 96.

Auch in der Bevölkerung lebt noch der Geist von Urzeiten, "as if the heath had slipped out of its century generations ago".[1]) Sie stehen noch in der Fühlweise der „mystischen Partizipation".[2]) Wenn ein aus Wachs geknetetes Bild eines Menschen vom Feuer verzehrt wird, so ist, nach ihrem primitiven Glauben, auch Leben und Wirken dieses Menschen zerstört.[3])

Unverändert haben sich hier alte Sitten erhalten. "The symbolic customs which tradition has attached to each season of the year were yet a reality on Egdon . . The impulses of all such outlandish hamlets are pagan still, . . homage to nature, . . fragments of Teutonic rites to divinities whose names are forgotten, seem . . to have survived medieval 'doctrine".[4]) Noch heute gibt es den Tanz um den Maibaum und zu Weihnachten das altehrwürdige Spiel vom Ritter St. Georg, das als unveränderliche Tradition Jahr für Jahr in derselben Form gebracht wird.[5]) Noch heute werden am 5. November nach heidnischem Herkommen Feuer entzündet, ein Ueberbleibsel von ehemals druidischen Riten. In solchen Augenblicken scheint es, als verschwände die Gegenwart, als tauchten die Männer und Burschen, die das Feuer entfachen, zurück in jene mythischen Zeiten, als erlebten auch sie den heilig wilden Taumel der uralten Kultfeiern.[6])

So gilt es für Egdon Heath: vast and wild; Time makes but little impression.

Dazu kommt ein weiterer Zug: Egdon Heath "embrowned itself". Zur zeitlichen Unveränderlichkeit kommt auch die seltsame Gleichförmigkeit des farbigen Aussehens. Braun ist die Heide, braun ist sie gewesen seit dem Beginn von Pflanzenwuchs auf diesem Boden, braun ist sie noch jetzt fast das ganze Jahr hindurch. Eine "gorgeous season" [7]) zwar hat sie, die Tage der Blüte, des purpurnen Glühens und Leuchtens, des "crimson fire", — doch nur kurz

[1]) S. 213.
[2]) Lévy-Brühl. Vgl. auch Tess, S. 136.
[3]) S. 443—45.
[4]) S. 479.
[5]) S. 147 ff.
[6]) Kap. I, 3; S. 16 ff.
[7]) S. 295.

ist diese Zeit. Die brennende Sonne dörrt den Glanz zu einem trockenen Rötlichbraun,[1]) und es folgt wieder *die* Farbe der Heide, das neutrale Braun.

Frohe, leuchtende Farbigkeit gibt es hier fast nicht. Das gleichmäßige Braun wird nur noch dunkler bis zum Grauschwarz, bis zur gänzlichen Dunkelheit, "it embrowned itself moment by moment". D u n k e l ist das Kennwort der Heide.[2])

Der Eindruck des Düsteren wird noch verstärkt durch die Jahres- und Tageszeit. "N o v e m b e r a f t e r n o o n", ("a nightly roll into darkness"; 44) — diese Vorstellungen umschließen für uns den Inbegriff von Düsterheit. Aber in dieser Stimmung zeigt die Heide erst ganz ihr Wesen. Wer sie wirklich verstehen will, muß sie zu solcher Zeit zu verstehen suchen, nur dann spricht sie ihre wirklich eigene Sprache.[3]) In der Dämmerung eines Novembertages verschwinden selbst noch die spärlichen Farben, die im Frühling bei Sonnenschein sichtbar sind. Im ungewissen Grau spielt sich ein Kampf ab zwischen dem lichteren Himmel und der die Dunkelheit förmlich ausströmenden Erde,[4]) — aber das Dunkel siegt, selbst bei Mondschein. "The moon had now waxed bright and silvery, but the heath was proof against such illumination, and there was to be seen the striking scene of a dark, rayless tract of country, under an atmosphere charged . . with whitest light".[5]) Die Heide bleibt sie selbst, unverändert, feierlich-ernst, einsam und dunkel.

Ist sie wirklich nur eine geographische Landschaft? Nein, sie ist mehr, ist etwas Unfaßbares, Ungeheuerliches, Dämonisches: hinter den Naturerscheinungen liegt ein Anderes. "A f a c e upon which time makes but little impression" — das ist ein Bild, aus menschlichem Anschauungskreis genommen, das das Naturphänomen ins Menschliche überträgt — und doch das weit Uebermenschliche fühlen läßt. Dies mythisierende Erfassen der Heide geht neben dem eindrucksmäßigen her. Das Dunkelwerden wird als der Heide eigene

[1]) S. 295.
[2]) Auch in "Tess" begegnet Egdon Heath — und jedesmal als der Typus des Düsteren; z. B. S. 239, 487.
[3]) S. 4.
[4]) S. 4, earth exhaling darkness.
[5]) S. 327.

Tat gefühlt, "it embrowned itself".[1]) Das ist eine Andeutung des Dämonischen dieser Atmosphäre. Es kann einst hervorbrechen, das spürt man; dann toben die Elemente wie Naturwesen miteinander, "during winter darkness, tempests, and mists. Then Egdon was aroused to reciprocity, for the storm was its lover, and the wind its friend. Then it became the home of strange phantoms" —[2]) dann kommt das Zerstörerische, das mit zum Wesen der Dämonie gehört, zum Ausbruch. *So* lernen wir Egdon Heath kennen, als der 5. November zum zweitenmal erscheint, in großartiger Entwicklung und Steigerung der hier angedeuteten Keime.

Jetzt liegt Egdons Dämonie noch verhüllt, aber doch ist sie spürbar. Nach vollendeter Dunkelheit, wenn alles in Schlaf sinkt, dann erwachen innere Sinne der Heide. Mit feinfühligen geistigen Organen erscheint sie dann ausgerüstet, voll von "watchful intentness" —[3]) so wartet sie auf ein Letztes, das einst kommen wird, "the final overthrow".[3])

Was bedeutet diesem ewig Dauernden, ewig Sich-Gleich-Bleibenden das Geschick der Menschen? Sie erleben in sich wildesten Aufruhr, tiefste seelische Erschütterungen — aber unbeweglich bleibt die Natur, immer "the imperturbable countenance of the heath, which, having defied the cataclysmal onsets of centuries, reduced to insignificance . . the wildest turmoil of a single man".[4]) —

Durch diese hier herausgehobenen Merkmale wird die Heidelandschaft in bestimmter Weise charakterisiert. Es entsteht das Bild von Egdon Heath als weltabgeschlossen und unverändert, dunkel und ernst, dämonisch und doch unbeweglich — ein großartiges, tief eindrucksvolles Bild. Es wird als Meisterwerk künstlerischer Prosa allgemein gerühmt; aber sein wahrer Sinn und Wert offenbart sich erst dann, wenn man die reale Heide, den Prototyp von Egdon Heath, kennt. Dann erst sieht man recht die Leistung des künstlerischen Schaffens. Ich hatte Gelegenheit, nach gründlicher Beschäftigung mit dem Bilde von Egdon Heath des Romans und

---

[1]) Man beachte den personifizierenden Einfluß des Reflexivpronomens itself.

[2]) S. 6.

[3]) S. 4.

[4]) S. 402

Versenkung in dessen Wesen das Heidegebiet von Dorsetshire zu durchwandern. Das Ergebnis dieser Eindrücke läßt sich mit einer Abänderung des bekannten Goethewortes über den Gehalt an materieller Wahrheit in seinen „Wahlverwandtschaften" etwa derart ausdrücken, daß in der Darstellung von Egdon Heath nichts enthalten ist, dem nicht ein Zug der Wirklichkeit entspräche, daß aber nichts *so* widergegeben ist, wie es in Wirklichkeit sich darbietet.

Beim Wandern durch die Heide finden wir all die Einzelheiten wieder, die wir aus dem Roman als Wesenseigentümlichkeiten dieser Landschaft kennen: Wildland, mit Farn und Ginstergebüschen bestanden, die typisch rotbraune Farbe, lang sich hinziehende Landwege, vielleicht gar — wie es mir zuteil wurde — Wind- und Regenstimmung — und doch finden wir nicht die Ganzheit "Egdon Heath". Das Wahrnehmungsbild der Heide hat nicht die überwältigende Einheitlichkeit des Vorstellungsbildes von Egdon Heath. Die typische Heidelandschaft wird unterbrochen von bebauten Landstreifen, von Waldungen und von Gehöften. So begegnen uns zwar die Einzelheiten und ihr jeweiliger Stimmungsgehalt, aber nicht eine unbedingt als eine Einheit wirkende und uns unentrinnbar in ihren Bannkreis zwingende "Egdon Heath".

Es besteht also deutlich ein Unterschied zwischen der realen und der dichterisch widergegebenen Heide: das Naturphänomen ist künstlerisch zur „Atmosphäre" geworden. Im Gegensatz dazu ist die Landschaft, die wir nach "Far" vor unserem geistigen Auge haben, der hier zugrunde liegenden realen Landschaft unmittelbar gleichartig in Einzelerscheinung und Gesamteindruck. Vom persönlichen Erlebnis aus urteilend erkennen wir also eine Verschiedenartigkeit in der dichterischen Behandlung der real gegebenen Natur in "Far" und "Return". Es erhebt sich nun die Frage nach objektiver Bestätigung dieses subjektiven Eindruckes, d. h. wir müssen versuchen, die im Dichter während der Abfassung von Return tatsächlich wirkenden Prinzipien der künstlerischen Gestaltung eines Naturphänomens aufzuweisen.

b) Prinzipien der Gestaltung von Egdon Heath.

Den Ansatzpunkt der Untersuchung bietet eine Tatsache aus dem Leben Hardys. Ich hatte bereits erwähnt,[1]) daß "Far"

[1]) S. 7.

in der nämlichen Gegend geschrieben worden ist, in der sich die Handlung abspielt, und daß Hardy damals gerade die unmittelbare, reale Berührung mit dieser Gegend als besonders wertvoll für die Niederschrift seines Romans empfand. "Return" dagegen wurde *nicht* in der Heide geschrieben, sondern in Sturminster, in einer Riverside Villa.[1]) Man hat es als "strange" bezeichnet,[1]) daß Hardy nicht die Gegend, in der er sich aufhielt, zum Schauplatz seines Romans machte, sondern "the heath country twenty miles off" [1]) — mir erscheint aber gerade diese Tatsache bedeutungsvoll: die Heide in "Return" ist nicht, wie es in "Far" der Fall ist, die Widergabe einer bestimmten realen Gegend, sondern sie ist das Produkt eines seelischen Erlebnisses, der "imagination". Damit hat Hardy die Heide gesehen, und zwar nicht nur die empirisch reale Heide, sondern ihre Idee, das, was potentiell in ihr liegt.[2]) Das scheint mir das grundlegend Neue und Große an der künstlerischen Haltung Hardys zu sein, daß er hier von der realistisch-impressionistischen Erlebensweise der Natur zum inneren Schauen des eigentlichen Wesens eines Naturgebenen gekommen ist.

Mehrere Aeußerungen Hardys aus dieser Zeit über das Verhältnis von Kunst und Natur oder Kunst und Leben zeigen diese Abwendung von der noch in "Far" sich äußernden Einstellung.

Charakteristisch ist z. B. eine Notiz vom Jahre 1877, "There is enough poetry in what is left in life, after all the false romance has been abstracted,[3]) to make a sweet pattern".[4]) Daß Hardy im Leben noch "enough poetry" finden zu können glaubt, ist umso bedeutsamer, als er alles, was das menschliche Dasein schwer und drückend machen kann, in seiner ganzen Wucht fühlt. Er weiß, "Nature's defects must be looked in the face";[5]) doch er besitzt ein Organ, durch alle Mängel der Natur hindurch die darin verborgene ewige

---

[1]) Life, S. 154.

[2]) Vgl. eine Aeußerung Hardys über die Behandlung menschlicher Vorbilder in seinen Romanen; es komme darauf an, "to see the potentialities in his temperament for the events he creates". Talks, S. 75.

[3]) Man beachte den veränderten Standpunkt gegenüber "Far"!

[4]) Life, S. 150.

[5]) Life, S. 150.

und sinnvolle Schönheit aufzuspüren und sie dann durch die Kunst zu realisieren.

Der Schlüssel zum Verständnis dieser seiner Kunstauffassung scheint mir in folgenden Worten zu liegen; "I think the art lies in making these defects the basis of a hitherto unperceived beauty, by irradiating them with 'the light that never was' on their surface, but is seen to be latent in them by the spiritual eye".[1]) An anderer Stelle spricht er den Gegensatz zwischen der Aufnahmemöglichkeit der äußeren Sinne und der Fühlkraft des inneren Seelenlebens deutlich aus, wenn er betont, daß es etwas gebe, "what cannot be discerned by eye and ear" — was man also nicht durch realen Aufenthalt in der betreffenden Gegend ergreift — sondern "what may be apprehended only by the mental tactility that comes from a sympathetic appreciativeness . . .".[2])

In diesen Begriffen der "sympathetic appreciativeness", der "mental tactility" und des "spiritual eye" liegt das Besondere, das seine Kunst auszeichnet, und das wir mit einem einheitlichen Begriff als "imagination" bezeichnen können.

Es ist beachtenswert, daß Hardy, der als Denker und Grübler bekannt ist, hier als letzte Grundlage des wahren Erkennens ein emotionales Element angibt! In unserm speziellen Falle, in dem es sich um Wesensschau der Heide handelt, sind wir in der glücklichen Lage, die Wirksamkeit des Gefühls deutlich erkennen zu können. Durch besondere Freundlichkeit von Mrs. Hardy ist es mir möglich, hier ein Gedicht anzuführen, das in wenigen Exemplaren für sie persönlich gedruckt worden ist, und dessen Abdruck sie mir gestattete. Es trägt den Titel "Domicilium" und ist wohl um die Jahre 1857—60 geschrieben worden, als Hardy noch in seinem Elternhause lebte, "at the charming cottage described in the verses, the birthplace of both himself and his father",[3]) im letzten Hause von Upper Bockhampton, hart am Rande der Heide.

---

[1]) Life, S. 150.

[2]) Life and Art, S. 89. Dieses Wort wurde zwar erst 1891 (in Science of Fiction) veröffentlicht, doch darf es wohl hier schon mit angeführt werden, da es durchaus der Geisteshaltung Hardys in dieser Zeit entspricht.

[3]) Auf dem Titelblatt des Gedichtes.

Domicilium.

It faces west, and round the back and sides
High beeches, bending, hang a veil of boughs,
And sweep against the roof. Wild honeysucks
Climb on the walls, and seem to sprout a wish
(If we may fancy wish of trees and plants)
To overtop the apple-trees hard by.

Red roses, lilacs, varigated [sic] box
Are there in plenty, and such hardy flowers
As flourish best untrained. Adjoining these
Are herbs and esculents; and farther still
A field; then cottages with trees, and last
The distant hills and sky.

Behind, the scene is wilder. Heath and furze
Are everything that seems to grow and thrive
Upon the uneven ground. A stunted thorn
Stands here and there, indeed; and from a pit
An oak uprises, springing from a seed
Dropped by some bird a hundred years ago.

In days bygone —
Long gone — my father's mother, who is now
Blest with the blest, would take me out to walk.
At such a time I once inquired of her
How looked the spot when first she settled here.
The answer I remember. "Fifty years
Have passed since then, my child, and change has marked
The face of all things. Yonder garden-plots
And orchards were uncultivated slopes
O'ergrown with bramble bushes, furze, and thorn:
That road a narrow path shut in by ferns,
Which, almost trees, obscured the passer-by.

Our house stood quite alone, and those tall firs
And beeches were not planted. Snakes and efts
Swarmed in the summer days, and nightly bats
Would fly about our bedrooms. Heathcroppers
Lived on the hills, and were our only friends;
So wild it was when first we settled here".

T. H.

Dies Gedicht zeigt, wie schon das Kind die eigentümliche Schönheit der Heide erfaßt hat, auf der Basis einer "sympathetic appreciativeness". Die Schilderung, die die Großmutter ihm gab, hätte nicht so unauslöschlich in ihm haften können und ihn so die Wesenseigentümlichkeiten der Heide begreifen lassen, wenn nicht sein Gemüt durch den Gefühlskomplex „Heimat, Vaterhaus" aufgelockert und bereit gemacht worden wäre.[1]) Da aber diese Gefühlsgrundlage vorhanden war, folgte auch die wahre Erkenntnis. Was er schon hier vom Charakter der Heide sagt, ist dasselbe, was er noch als Mann darüber zu sagen hat, wohl mit größerer künstlerischer Gestaltungskraft, aber dem Wesen nach das gleiche; die "sympathetic appreciativeness" schafft "mental tactility" und das "spiritual eye", mit dem das wahre Wesen eines Dinges, seine individuelle Idee, geschaut werden kann. Durch das Wirken dieser Kräfte hat er die Idee der Heidelandschaft geschaut und sie zu dem gemacht, was wir als „Atmosphäre von Egdon Heath" erkannt haben.

Fragen wir nun, welches das sichtbar gewordene Korrelat des inneren Prozesses der "imagination" ist, worin in der künstlerischen Formung des Vorstellungskomplexes "Heide" das Besondere liegt, so scheinen mir hier als technische Mittel

1.) eine Vereinfachung und Vereinheitlichung,

2.) ein Betonen des Seelischen

wirksam gewesen zu sein.

Ich hatte schon darauf hingewiesen, daß all die Einzel-Heideflächen des wirklichen Dorsetshire-Landes im Roman zu einem ununterbrochenen, endlos erscheinenden Heidegebiet zusammengeschmolzen worden sind. Alles Andersartige, das den „Heide"-Eindruck stören könnte, ist fortgefallen.

Doch selbst innerhalb der zur Heide gehörigen Züge gilt das Prinzip der Vereinheitlichung; ein buntes Farben- und Formenspiel mit offenbarer Freude an der Mannigfaltigkeit der Eindrücke, wie wir es in "Far" häufig

[1]) Auf diese Gefühlsbetonung weist auch ein Altersgedicht Hardy's "Childhood among the Ferns", i. Winter Words, S. 65 f.

finden, gibt es in "Return" so gut wie gar nicht.[1]) Hier kommt es darauf an, die einmal angeschlagene Stimmung festzuhalten und zu verstärken; nur von diesem Gesichtspunkt aus werden Einzelzüge gebracht.

Ein Vergleich der Behandlung des gleichen Gegenstandes in beiden Romanen läßt die verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten deutlich werden, z. B. bei dem Motiv des Regens.

Die gefühlsmäßige Wirkung von stetig fallendem Regen ist die von etwas Ausgleichendem, auf *einen* Gedankenkreis hin Zwingendem, auch wohl Beruhigendem. Das aber ist für die Lebhaftigkeit des Geschehens in "Far" nicht erwünscht — und so bemerken wir hier ein deutliches Vermeiden einer solchen Regenschilderung: ein Gewittersturm bricht los, die Luft zuckt und grollt von Blitz und Donner — aber kein Regen fällt.[2]) Als aber einmal eine Regennacht geschildert wird, geschieht es durch Vorführen alles dessen, was das durch einen grotesk geformten Wasserspeier herniederstürzende Wasser für Unheil anrichtet.[3]) „Regen" bedeutet hier Aktivität, Zerstörung, Lärm und Bewegung; er wird dargestellt durch eine Auflösung der Gesamtvorstellung in einzelne, sinnlich erlebbare Komponenten, die verschiedenen Sinnesgebieten angehören.

Was aber wird in "Return" vom Regen gesagt? It increased *threatening* to come down heavily; . . the *gloom of the night* was *funeral*, all nature seemed clothed in crape. The moon and the *stars were closed up by cloud and rain* to the degree of extinction . . . . It was a night which *led the traveller's thoughts . . to dwell on* nocturnal scenes of disaster, . . on *all that is . . dark* in history and legend.

---

[1]) Vgl. die Betonung des „Braun" der Heide.

[2]) S. 294 f.

[3]) Der Strahl "began to trickle", dann kommt er "spouting farther and farther. It dashed downward in volumes; it directed all its vengeance into the grave. The rich . . mould was stirred into emotion, and boiled like chocolate. The water . . washed deeper down, and the roar of the pool thus formed spread into the night . . . among other noises . . created by the deluging rain. The flowers so carefully planted . . began to move and writhe in their bed, . . turned upside down, . . danced, . ., rose to the surface, and floated off". Far, S. 371.

. . The *tearfulness* of the outer scene was repeated on her (Eustacia's) face. . . The rain was still falling heavily, the whole expanse of heath . . emitting a subdued hiss under the down-pour.[1])

Hier bedeutet „Regen": Dunkelheit und seelisches Elend. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird daher nicht durch Vorstellungserregungen auf den verschiedenen Sinnesgebieten zersplittert und nicht auf vielerlei anschauliche Vorgänge gelenkt; sondern alle geweckten Vorstellungen führen zu dem einen Kernpunkt, dem Eindruck von einer bestimmten seelischen Verfassung.

In gleicher Weise ließe sich der Unterschied der Darstellung an anderen Themen, z. B. „Nacht" oder „Sommerhitze", durchführen. Jedesmal bestätigt es sich, daß in "Return" die Idee des jeweiligen Naturgegebenen durch Vereinheitlichung und Wendung auf seelische Momente herausgehoben wird.

Eine Besonderheit scheint mir noch beachtenswert. Es fällt auf, daß zwar die Eindrücke des Gesichtssinnes auf ein Mindestmaß an Verschiedenheit beschränkt sind, daß sie häufig sogar durch Ausdrücke des entsprechenden innerseelischen Zustandes (the tearfulness of the outer scene . .) ersetzt werden, daß aber die Eindrücke des Gehörssinnes mit großer Lebendigkeit und Vielseitigkeit widergegeben werden. Das eben angeführte Beispiel vom Regen, an dem die Vereinheitlichungstendenz der optischen Eindrücke deutlich wurde, kann auch zur Veranschaulichung der andersartigen Behandlung der akustischen Eindrücke dienen. Clym hört im Regen allerlei Töne, die ihn, der schon vorher in einem Zustande seelischer Spannung war, stark erregen.[2]) Noch auffallender ist die Analyse der verschiedenen Klänge, als der Wind über die Heide fährt und alle Büsche und Gräser mit ihrem eigenen Ton lebendig zu werden scheinen.[3])

Diese verschiedene Behandlung der optischen und der akustischen Wahrnehmungen führe ich auf einen Unterschied des Wesens beider Sinne zurück. Das Auge ist, wie sich ent-

---

[1]) S. 441, 442, 447.
[2]) S. 446 f.
[3]) S. 62 f.

wicklungsgeschichtlich nachweisen läßt,[1]) ursprünglich ein Gehirnorgan, d. h. ein selbständiges, geistig arbeitendes Organ. Das Ohr dagegen verhält sich rezeptiv. Gesichtseindrücke können durch den Willen ausgeschaltet werden, Gehörseindrücke dagegen werden aufgenommen, je nachdem die unwillkürliche Aufmerksamkeit sie einläßt oder nicht, sie sind also mehr von einem innerseelischen Faktum abhängig.

Auf diesen biologischen Tatsachen mag es beruhen, daß das Gehör als ein durch Seelisches besonders ausgezeichnetes Organ gilt.[2]) Die tiefsten seelischen Erlebnisse werden uns durch akustisch-musikalische Reize, durch die Sprachlaute der menschlichen Stimme und durch Musik, vermittelt. Wenn also in "Return" die akustischen Eindrücke eine besondere Rolle spielen, auch in der negativen Form des Schweigens und der Stille, so steht das durchaus in sinnvollem Zusammenhang mit der gesamten Tendenz des Stiles in diesem Roman, die auf seelische Darstellung gerichtet ist.[3])

Das Naturgegebene der Heide ist seelisch erfaßt und wird auch so widergegeben. Es ist gleichsam, als erscheine in der Heide eine Seele, mit der andere Seelen, die Menschenseelen, in Beziehung treten können.

3. Die Natur-Mensch-Beziehung in "Return".

a) Die einzelnen Personen in ihrer Beziehung zur Heide.

In den bisherigen Darlegungen habe ich versucht, das spezifische Wesen der in "Return" dargestellten Natur als „Atmosphäre" zu kennzeichnen und dann die unmittelbare Wirkung dieser Atmosphäre in ihrer Verkörperung, der Heide, herauszuheben. Es ergibt sich nun als zweite Aufgabe, auch die mittelbare Auswirkung der Heideatmosphäre zu beobachten: wir erkennen sie in ihrer Realisation in den einzelnen Gestalten des Romans.

---

[1]) Jaensch, Ueber den Aufbau der Wahrnehmungswelt. Leipzig, 1923, XIII. Abschnitt.

[2]) Sänger und Dichter werden häufig als blind vorgestellt!

[3]) Daß Hardy eine starke Empfänglichkeit für akustisch-musikalische Eindrücke, positiver und negativer Art hatte, ist auch sonst bezeugt; Life S. 18 f. "Silences", i. Winter Words, S. 70 f.

Damit erfassen wir die eigentümliche Rolle, die, vom Standpunkt der Kompositionstechnik aus gesehen, der Natur in diesem Roman zukommt: es handelt sich in "Return" um die Beziehungen zwischen Natur und Mensch. Die Natur als Erscheinung — in der Gestalt von Egdon Heath — und der Mensch als erlebendes Wesen treten hierin in mannigfachste Berührung.

Die Form der Begegnung ist teils konkret-erlebnismäßig aufzufassen, indem das Naturgegebene als Objekt in bestimmter Weise auf ein Subjekt einwirkt, teils ist sie symbolisch zu deuten, indem die Heide als Bild eines Naturzustandes, als Typ der Kulturferne, verstanden wird.

Beim Beobachten der Beziehungen zwischen Natur und Mensch enthüllt sich uns eine wunderbare kompositorische Einheit. Die Atmosphäre der Heide wird einerseits intensiviert durch die einzelnen Personen und ihre innere Uebereinstimmung oder Abwehr; die einzelnen im obigen herausgehobenen Wesenszüge der Heide erhalten einen neuen Sinn und eine eigene Bedeutung durch die Art, wie sie sich in der Seele der einzelnen Personen spiegeln, und wie sie dort wirken. Andererseits aber erhalten die Menschen ihre eigentümliche Prägung und Abhebung voneinander gerade durch ihr Verhältnis zur Heide oder — allgemeiner gefaßt — zur Natur. In dieser engen, wechselseitigen Verknüpfung liegt das für "Return" kompositionstechnisch Spezifische der Naturverwendung. Die Beziehung zwischen Natur und Mensch ist hier geradezu als ästhetisches Grundprinzip gefaßt.

Die konkrete Auswirkung dieses Prinzips soll nun im einzelnen genauer untersucht werden. Es wird sich dann eine bestimmte Gruppierung der Personen ergeben, die von der sonst üblichen etwas abweicht. Gewöhnlich werden die Personen des Romans in *der* Weise einander gegenübergestellt, daß auf der einen Seite die Heidebewohner, Diggory Venn und alle Glieder der Familie Yeobright stehen, auf der andern Seite die Fremde, Eustacia Vye. Wie sich nach meiner Auffassung das Verhältnis der Personen darstellt, und wie sich demnach der innere Bau des Ganzen gestaltet, hoffe ich dadurch herausarbeiten zu können, daß ich an die einzelnen Gestalten, vorerst an die drei Hauptgestalten Thomasin, Eustacia und Clym, vom Gesichtspunkt der Natur-Mensch-Beziehung als dem ästhetischen Grundprinzip herangehe.

Als Grundlage der Untersuchung soll die Interpretation ihres Verhältnisses zur Natur dienen. Dieses Verhältnis erscheint als integrierender Bestandteil ihres Wesens. Es hilft daher ebenso zum Verständnis ihrer Gesamtpersönlichkeit, wie andrerseits wiederum der Eindruck ihrer Gesamtpersönlichkeit uns ihr Verhältnis zur Natur als sinnerfüllt verstehen läßt. Für die Betrachtung dieser Beziehungen soll das vorangestellte Wort als Motto gelten: „Nichts ist drinnen, nichts ist draußen; denn was innen, das ist außen".

Wir beginnen mit Thomasin Yeobright. Sie tritt uns in verschiedenen sehr bezeichnenden Bildern vor Augen, die, weil in jedem Zug wesentlich, hier nachgezeichnet werden sollen.

Es ist an jenem düsteren Novemberabend, an dem wir die Atmosphäre von Egdon zuerst gespürt haben. Das anfängliche Zwielicht ist zur tiefsten Dunkelheit geworden. Der nächtliche Wind erweckt seltsame Töne in den Ginsterbüschen und den trocken-dürren Heidekrautglöckchen; es ist, als ob ein unirdischer Geist sie durchführe.[1]) Das ist die Stunde, in der die Heide wie mit geheimnisvollen Kräften begabt erscheint, ja, mit diesen Kräften in höchster Potenz. Die November-Feuer werden entzündet. Ueberall in dem ausgedehnten Dunkel zucken Flammen empor, Licht und Schatten wechseln in grotesken Formen.[2]) Die anfängliche schweigende Gemessenheit der Männer wird zum ekstatischen Tanz. Im flackernden Scheine der Flammen, beim Sprühen der Funken in die tiefschwarze Nacht hinein wirbeln die schattendunklen Gestalten. Ihre Erregung bricht aus in schrillem Gekreisch, dem sich der Wind mit seinem Sausen über das dürre Heidegestrüpp hin zugesellt[3]) — unheimliches Wesen, Wildheit der Heide!

Von diesem Stimmungshintergrund hebt sich ein anderes Bild ab, ein Bild des Friedens. Langsam und sachte fährt ein Wagen dahin. Er ist bedeckt, ein Insasse also von dem Treiben der Außenwelt abgeschlossen. Da wird die Tür geöffnet, und wir sehen drinnen Thomasin, schlafend! Draußen

[1]) S. 63.
[2]) S. 16—20, 32 ff.
[3]) S. 34 f.

düstere Wildheit, hier tiefste Ruhe. Liebevolle Sorgfalt hat ihr, wie einem Kinde, ein Lager bereitet. Sie ruht wie in einem „Nest", dem Inbegriff friedvollen Geborgenseins.[1])

Thomasin hat an diesem Tage innerlich gelitten. Wie „ein müdes Reh"[2]) wendete sie sich dann voll Vertrauen an den biederen Diggory mit der Bitte, ihr in seinem Wagen Aufnahme zu gewähren. Ihre Erregung löst sich in Tränen, schließlich schlummert sie ein — und so, im Bilde kindlicher Ruhe und kindlichen Vertrauens, wird Thomasin Yeobright eingeführt. Wir fühlen, daß sie von der düsteren und unheimlichen Wildheit der Heide nicht erregt wird.

Dagegen *hat* sie Beziehungen zum Heidentum der Heide, wenn es sich in seinen heiteren, frohen Formen zeigt, z. B. beim May-revel. Da betrachtet sie voll Freude und mit eingehender Beobachtung all die verschiedenen bunten Blumengewinde an dem Maibaum und ist erfreut, daß der Maitanz ganz nahe, unmittelbar vor ihrem Fenster, stattfindet. (879/80).

— Seit jenem unglücklichen 5. November, an dem wir Thomasin zuerst trafen, sind mehrere Wochen vergangen, Wochen, nach denen sie wohl ein Recht hätte, an Wildeves Treue zu zweifeln. Auch ist ihre Angelegenheit unter die Leute gekommen, und bei ihrem natürlichen Gefühl dafür, daß solch persönliche Dinge nicht an die Oeffentlichkeit gehören, muß ihr das weh tun. Wie finden wir sie wieder? In ihrem Schmerz wühlend, das Geschick anklagend, leidenschaftlich aufbegehrend? Nein — ein ganz anderes Bild!

Wir sehen sie auf dem Hausboden, wo das Winterobst aufbewahrt wird.[3]) Vor einer Fülle von roten Aepfeln kniet sie und sucht die schönsten aus für die bevorstehenden Weihnachtstage. Der würzig kräftige Duft der reifen Früchte zieht durch den Raum, Tauben fliegen spielend um sie herum, durch das runde Fenster scheint die Sonne auf Thomasin und läßt ihr Haar aufleuchten und ihre lichte Haut wie von Sonne durchglänzt erscheinen.

Dies Bild ist offensichtlich bedeutungsvoll; auch bei anderen Gelegenheiten sehen wir Thomasin im Sonnenschein.[4]) Zu ihrem Wesen gehört Sonnenlicht mit seiner Helligkeit und

---

[1]) S. 10, 11.
[2]) S. 43.
[3]) S. 133.
[4]) S. 194, 261 u. a.

Wärme, mit seinem unbezwinglichen Einströmen in das Dunkel. Es ist wohl nicht Zufall, daß in Verbindung mit Thomasin sowohl zur Schilderung ihrer selbst als auch ihrer Umgebung häufig Bezeichnungen vorkommen, die die Vorstellung von Himmelsbläue und Sonnenlicht hervorrufen, wie airy and clear, pale blue, deep blue, golden, transparent, streaming light. Im Gesamt des Romans gibt es selten sonnige, helle Szenen, wenn sie aber gebracht werden, dann handelt es sich um Thomasin, auf sie konzentriert sich gewissermaßen aller Sonnenschein, den die Heideatmosphäre hervorbringen kann.[1])

Einen weiteren Zug zur Vervollständigung von Thomasins Bild gibt folgende Stelle: "All similes and allegories concerning her began and ended with birds. In her movements, in her gaze, she reminded the beholder of the feathered creatures who lived around her home".[2]) In einem späteren Zusammenhange komme ich auf diesen Vergleich noch einmal zurück. Hier sei nur herausgehoben, daß sich also zu dem Eindruck des Hellen und Sonnigen der des Leichten und Beschwingten gesellt.

Thomasin ist der Ausdruck des Lichten und Freundlichen; "her presence illumined the heath"[2]) — was für ein Verhältnis hat ein solches Wesen zu Egdon Heath? Hat sie überhaupt ein Verhältnis zur Heide?

Gewiß, sie ist dort geboren und aufgewachsen — aber von eigenem inneren Gefühlsausdruck der Heide gegenüber, positiver oder negativer Art, hören wir spontan nichts. Erst als Clym sie fragt, ob sie nicht in die Stadt ziehen wolle, bekennt sie sich ausdrücklich zur Heide, ihrer Heimat (492). Gerade dieses Nichtaussprechen ihrer Beziehung zur Heide ist bezeichnend für sie als eingeborenes Kind dieser Heide.

In einem Gespräch mit W. Archer äußert sich Thomas Hardy einmal grundsätzlich über diese Dinge. Es handelt sich dabei nicht um Thomasin, sondern um das Allgemeine einer solchen Frage. "A town-bred boy . . will rush to pick a flower which a country-boy does not seem to notice. But

---

[1]) In dem früher geschriebenen Roman "Under the Greenwood Tree" wird das Licht oft zur allgemeinen Verschönerung einer Szene verwendet und dadurch zur *Gesamt*einstimmung des Romans; in "Return" dagegen in charakterologischer Unterscheidung der Personen (Thomasin, Eustacia).

[2]) S. 261.

it is part of the country-boy's life, It grows in his soul — he does not want it in his button-hole".

In diesem Sinne ist Thomasin ein echtes 'country-girl'. Sie kennt die Heide so genau, wie die dort umherschweifenden Heidepferdchen sie kennen (454); sie vermag es, im Dunkeln den schmalen, gangbaren Pfad durch das Heidegras hin innezuhalten, so vertraut ist ihrem Fuß das Gefühl für den gewohnten Boden. Die Heide gehört zu ihrem Bestehen, sie könnte sich nirgends anders glücklich fühlen [1]) — aber sie spricht es nicht aus.

Ebensowenig begegnet es, daß sie mit bewußter innerer Anteilnahme ein Verhältnis zwischen sich und den Dingen der äußeren Natur im allgemeinen schüfe. Die Natur bedeutet für sie einfach die Umwelt, in der sich ihr alltägliches Leben abspielt. Die Heide ist "a nice wild place to walk in" (434) — aber eine besondere Stimmung erweckt sie nicht. Selbst im heftigsten Aufruhr der Elemente, als Nacht, Sturm und Regen zu unheimlichem Toben und Rasen sich vereinen, als sie selbst durch persönliche Erlebnisse innerlich erregt und ihre Einbildungskraft lebhaft tätig ist — selbst in solcher Lage bleibt die Heide für sie ein unpersönliches, prosaisches Gelände, in dem man, ganz nüchtern und sachlich gedacht, durch Regen und Wind belästigt wird, den Weg verlieren und sich möglicherweise erkälten kann (453).

Sie sieht das reale Sein der Naturdinge — aber sie fühlt sich nicht hin zu einem seelischen Ausdruck in ihnen.

So erscheint Thomasin in ihrer Haltung der Natur gegenüber als der Typ des von Schiller gekennzeichneten „naiven" Menschen. „Die Natur scheint mehr seinen Verstand und seine Wißbegierde, als sein moralisches Gefühl zu interessieren; (vgl.: her fears of the place were rational, 453) er hängt nicht mit Innigkeit, mit Empfindsamkeit, mit süßer Wehmut an derselben, . ." (Schiller).

Die Natur ist für diese Menschen etwas, was zum eigenen Leben gehört, aber in solcher Selbstverständlichkeit, daß die Zusammengehörigkeit gar nicht ausdrücklich empfunden wird. Es ist eben die Voraussetzung für ein besonderes Naturgefühl

[1]) Als Wildeve Pläne für einen Aufenthalt in Paris, the central beauty-spot (374), entwirft, ist er mit Recht unsicher darüber, ob Thomasin wohl dazu Neigung haben würde; "she may prefer to stay at home" (374).

noch nicht vorhanden: es wird kein Abstand gefühlt zwischen dem eigenen Sein und dem der Natur — und daher auch keine bewußte Beziehung hergestellt zwischen dem Ich und der Natur, weil es nicht nötig ist. Thomasin ist solch ein Mensch; sie ist wie ein Kind, das „sich noch nicht fühlt" (E. v. Kleist) — und so „fühlt" sie auch nicht die Natur als etwas Besonderes und Anderes.

In ausgesprochenem Gegensatz zu Thomasin steht Eustacia Vye. Ist Thomasin diejenige, deren "presence illumined the heath", so ist Eustacia "the Queen of Night" (77). Es ist auffallend, in welchem Maße das betont ist, schon ganz äußerlich: "to see her hair was to fancy that a whole winter did not contain darkness enough to form its shadow: it closed over her forehead like nightfall extinguishing the western glow". (77). Ein Geschöpf wie Eustacia, mit solch nachtdunklem Haar und mit Augen, "full of nocturnal mysteries" (78), wird nicht in strömendem Sonnenlicht gezeigt, sondern in der Nacht, beim Schein des Mondes. Im Mondlicht gehen die 'mummers' über die Heide (158), Clym spricht mit ihr "under the full moon" (221), er schaut in ihr "moonlit face" (242), bei einem "moon-light-dance" (347) macht sich ihr nahezu magischer Einfluß auf Wildeve geltend — es gibt noch weitere Belege dafür.

Diese Kontrastierung Eustacias mit Thomasin durch Natursymbolik ist der organisch erwachsene Ausdruck ihrer Gesamteinstellung zur Natur; lebt Thomasin in selbstverständlicher Zugehörigkeit und Einheit mit ihrer Heideumgebung, so ist Eustacia der ausgesprochenste Vertreter von bewußter Abneigung und Abwehr gegen die Heide.

Für die Untersuchung von Eustacias Stellung zur Natur ergeben sich uns Ausgangspunkte durch Betrachtung des ersten Bildes, in dem Eustacia uns entgegentritt.[1]) Es ist überaus bezeichnend, wie sie da vor uns hingestellt wird. Wir sehen bei hereinbrechendem Abend (man beachte die Tageszeit!) die Heide nächtlich dunkel sich erstrecken. Gegen den helleren Himmel zeichnet sich die Silhouette eines hügelförmig aufgeworfenen Hünengrabes ab. Darauf steht die Gestalt eines Menschen: es ist Eustacia Vye. Wir sehen sie also als "figure *against* the sky", als eine, die sich als etwas

[1]) S. 14 ff., S. 61 ff.

Einzelnes von dem Gesamtnaturbild abhebt — dieses Bild ist bedeutsam. Um *sie* zu erblicken, müssen wir sie mit ihrer Umgebung, d. h. mit der Heidelandschaft, zusammen sehen; und um sie in ihrem Wesen zutiefst zu begreifen, müssen wir sie auch innerlich mit der Heide geradezu „zusammensehen" und auch hier das Sichabheben erkennen. In dem Verhältnis von Eustacia zur Heide scheint mir ein dreifacher Gegensatz zutagezutreten, der im folgenden herausgehoben werden soll.

1. Eustacia steht auf dem Hügel, scheinbar völlig eins mit ihrer Umgebung. "The form was so much like an organic part of the entire motionless stucture that to see it move would have impressed the mind as a strange phenomenon, . . the discontinuance of immobility in any quarter suggested confusion. *Yet that is what happened.* The figure perceptibly gave up its fixity . . and vanished".[1]) Zwischen Landschaft und menschlicher Figur hatte eine Einheit bestanden — aber sie wird gestört durch die Bewegung dieses Menschen.

Es ist nicht meine Absicht, diese Stelle zu pressen und hieraus schon eine gegensätzliche Haltung Eustacias zur Heide erkennen zu wollen. Ich möchte das kleine Geschehnis nur gleichnishaft verwerten, indem ich das hervorhebe, was eine Beziehung auf Eustacias weiteres Verhalten hat.

Jene Bewegung, mit der sie die Einheitlichkeit zwischen Mensch und Natur aufhebt, entspringt freilich in dem einmaligen Jetzt und Hier nur daraus, daß sie die Schar der Männer vermeiden will, die zum Anzünden des bonfire hierhergekommen. Doch ist diese augenblickliche Handlung bezeichnend für ihr Allgemeinverhalten: sie hat nichts gemein mit dem geistigen Sein jener Menschen, mit den Kindern der Heide. Zwar zündet auch sie ein Feuer an, aber nicht aus halb ehrfürchtigem, halb mit Gespensterfurcht vermischtem Festhalten an der alten Feierlichkeit, der Verehrung des Feuers als einer Naturmacht, wie jene es tun, sondern um ihren ehemaligen Liebhaber an sich zu locken.

Es besteht eine unüberbrückbare Kluft zwischen dem Komplex der Heide, ihrer Atmosphäre, ihren Bewohnern und Eustacia. Es erscheint ihr undenkbar, daß ein Mann wie Clym Yeobright, der in voller Tätigkeit in einer heiteren Stadt steht, länger als höchstens einige Tage in der Heide weilen

[1]) S. 15.

könne.[1]) Ihr ist die Heide ein Kerker; "it is my cross, my misery, and 't will be my death"![2]) — deshalb fort von hier, mit allen nur möglichen Mitteln, ja, selbst ein ärmlicher Anfang würde sie nicht schrecken, meint sie, wenn sie nur in der Stadt, in Paris, leben könnte!

Hier liegt ein Grund ihrer tiefen Abneigung gegen die Heide: die Stille und Einsamkeit ist ihr unerträglich. Ihre Seele hat nicht die Fähigkeit, in der Einsamkeit Kraft zu sammeln, Kräfte in sich zu erzeugen — sie braucht Menschen, die ihre Leidenschaft erregen. Als sie mit jenem Feuer des 5. November Wildeve wieder in ihren Bann gezogen hat, scheint ihr auch Egdon Heath licht zu werden,[3]) und in der ersten Zeit ihrer Ehe mit Clym, als tiefes und heftiges Glücksgefühl der Liebe sie erfüllt, da hat die Heide mit ihrer Monotonie ihre Schrecken für sie verloren.[4]) Aber diese Zeit der inneren Höhelage geht vorüber, der schlichte Alltag kommt wieder — und das ist das Furchtbarste für Eustacia; sie verlangt nach stark und heftig pulsierendem Leben in Licht und Glanz, so wie es das Großstadttreiben bietet ("all the beating and pulsing that is going on in the great arteries of the world"; 351).[5])

Die Heide mit ihrer Einsamkeit und der Einförmigkeit des Lebens, die Heide als Vertreter der Kulturferne ist ihr ein „Hades". Sie empfindet sie als geistige Einengung, die an den Kräften der Seele zehrt, und will sich von ihr absondern.

2. Die Heftigkeit, mit der Eustacias Abneigung gegen die Heide in ihr wütet, wird verständlich, wenn wir einen weiteren Gegensatz beider Charaktere ins Auge fassen. Es handelt sich hier nicht nur um ein Verlangen nach kulturellen Genüssen, das in der Einsamkeit der Heide nicht befriedigt wird, sondern die Kluft liegt tiefer, in den tiefsten, konstitutiven Zügen der beiden Wesenheiten: die Heide ist der

---

[1]) S. 148.
[2]) S. 102.
[3]) S. 74.
[4]) S. 295.
[5]) Ausdrücke wie desire, impulse, fascination, blaze of splendour, rays bristling and dazzling u. ä. werden von ihr oder mit Beziehung auf sie und ihre Lebenspläne gern gebraucht.

Typus der Unveränderlichkeit, des ewig Sich-Gleich-Bleibenden — Eustacia aber ist voll innerer Dynamik. Aeußerlich zwar erscheint sie gewöhnlich ruhig, aber das ist nicht ihr eigentliches Wesen.[1]) Wer sie nur als Gestalt sieht, kennt sie nicht; ihr ist Bewegung Lebensprinzip. Wenn ihr Inneres angefaßt ist, so äußert sich das in Bewegungsmomenten, entweder in tatsächlich ausgeführter, wahrnehmbarer Bewegung, oder in Handlungen, die das gewohnte ruhige Gleichmaß des Geschehens durchbrechen.

Die künstlerische Form, in der Eustacias Gestalt entworfen wird, gibt dies beides bildhaft wieder. Sie wird zwar zuerst als "*figure* against the sky" vor uns hingestellt; aber bald verbindet sich *Dynamisches* mit diesem Bilde. Wir sehen Eustacia am lodernden Novemberfeuer, sogar zweimal, und jedesmal an entscheidenden Augenblicken ihres Lebens, und wir sehen sie, gleichfalls zweimal an bedeutungsvoller Stelle, im Tanz, diesem ursprünglichsten Ausdruck von Bewegungsfreude und Bewegungstrieb. Einmal handelt es sich um einen Traum (142), — Träume aber offenbaren häufig das, was das innerste Wesen eines Menschen erfüllt —, das andere Mal ist es ein real ausgeführter Tanz (323—25). *Wie* sie diesen Tanz erlebt, wie sie in der Bewegung aufgeht, das zeigt, daß hier für sie ein Urprinzip liegt.[2])

Bewegung ist für sie gleichbedeutend mit Ausdrucksmöglichkeit, oder umgekehrt, Lebens- und Ausdrucksmöglichkeit besteht für sie in Bewegung. Es ist, als ob sie ein besonderes Organ dafür hätte. Sie fühlt, welchen unmeßbaren Einfluß auf die Beziehung zwischen Mann und Mädchen der Tanz ausübt;[3]) sie fühlt, wie diese Bewegung jedes innere Gleichgewicht stören kann, "it drives the emotions to rankness, the reason becoming sleepy and unperceiving in inverse proportion".[4])

---

[1]) Eustacia's manner was of a slumberous sort, her passions being of the massive rather than of the vivacious kind. But when aroused, she would make a dash . . like the move of a naturally lively person (153).

[2]) The dance had come like an irresistible attack upon whatever sense of social order there was in their minds, to drive them back into old paths which were now doubly irregular (325).

[3]) S. 159.

[4]) S. 332.

Um dem wartenden Wildeve ihren Entschluß zum Fliehen kundzutun, wählt sie ein Zeichen voll lebhafter Bewegung: sie schwingt ein brennendes Scheit hin und her.

Auch eine Aeußerung ihres „Bewegungs"dranges ist ihre Annäherung an Clym, die auf dem ganz ungewöhnlichen Wege der Teilnahme am Mummenschanz geschieht. Bisher war es in Egdon nicht üblich gewesen, daß Mädchen sich daran beteiligten — sie aber durchbricht das Herkommen auf außergewöhnliche Weise. In diesem Falle hat ihre „Bewegung" eine ganz besondere Bedeutung: sie wendet sich gegen das Ueberlieferte, Altbestehende, was auf Egdon Heath immer gewesen ist, was nicht von städtischem, schnellerem Lebensrhythmus berührt worden ist.

Das Dauernde, ewig Unveränderte weckt in ihrer Seele keine Resonanz. Sie wertet das Einmalige, den Augenblick, der in dieser Gestalt nicht wiederkehrt, und den sie darum auskosten will. Bringt sein Hinweggehen auch Schmerz, so liegt doch auch gerade in diesem Einmaligen eine besondere Lust, und hierfür ist Eustacia in hohem Maße empfänglich.

Hier sei ein kleines Begebnis angeführt, das symptomatisch ist für ihre dynamisch gerichtete Wesensart.

Eustacia beobachtet eine Sanduhr (65, 84). Sie ist nicht etwa auf ein so primitives Hilfsmittel zum Bestimmen der Zeit *angewiesen*, sie trägt ja ihre Taschenuhr bei sich. Aber sie benutzt die Sanduhr aus innerem Antrieb: es ist ihr ein eigenes Vergnügen, an dem Rieseln des Sandes das langsam stetige und unaufhaltsame Dahingleiten der Zeit anschaulich greifbar vor Augen zu haben.

Auch der weitergleitende Erdschatten auf dem Monde beim Verlauf einer Mondfinsternis hat für sie dieselbe Bedeutung; ihr Gespräch mit Clym zu dieser Stunde zeigt deutlich die Wirkung dieses Phänomens der Zeit-*Anschauung*.[1])

Sie hat ein stark ausgeprägtes Gefühl für das Wesen der Zeit, für das Unwiderstehliche ihres Verstreichens, für das Unwiederbringliche und Unwiederholbare des Vergangenen. Sie will Wandel und Wechsel, aber nicht Dauer; für jenes ist

[1]) "The eclipse is creeping on more and more. — Our time is slipping, slipping, slipping. — I feel we shall not love like this always. Nothing can insure the continuance of love". (242—46).

sie aufgeschlossen, für dieses fehlt ihr der Sinn. So begreifen wir ihre Ablehnung der Heide; denn die Heide ist ja "a face on which time makes but little impression".[1])

3. Doch selbst dieser tiefgehende Gegensatz von innerer Dynamik einerseits, ewiger Unveränderlichkeit andererseits gibt noch nicht den letzten Aufschluß über das Verhältnis zwischen Eustacia und der Heide. Selbst wenn die bisher nachgewiesenen Gegensätze aufgehoben werden könnten, so bliebe doch immer ein inneres Fremdsein bestehen. Eustacia würde es nie erleben, daß die Heide an sich, die Heide als Natur, ein *Wert* sein kann; es fehlt ihr geradezu das Organ dafür. Um die Natur an einem selbst als Wert zu erleben, bedarf es gewisser Voraussetzungen. Der Geist muß die Natur als ein Anderes erkennen, zu dem er sich in ein Verhältnis setzen will — deshalb fehlt Thomasin ein eigentliches Naturgefühl —, dann aber muß er imstande sein, sich diesem Anderen, der Natur, hinzugeben — und hier liegt der Grund für Eustacias innere Fremdheit der Natur gegenüber. Ein wirkliches Verhältnis zur Natur besteht überhaupt nicht bei ihr; ihre Gedanken sind immer nur mit dem eigenen Ich beschäftigt.

Auch dieser Zug, der Eustacias Stellung zur Heide kennzeichnet, liegt symbolisch angedeutet in jener ersten Szene, the figure against the sky.

Nachdem Feuer und Tanz zu Ende sind und das Land wieder in stummer und einsamer Größe daliegt, als der Wind die Bäume und Büsche, die Gräser und Heideglöckchen zu seltsamem Tönen bringt, da mischt sich ein Klang ein, der zwar aus menschlicher Brust stammt, aber so völlig mit den Naturlauten verschmilzt, als sei er nur "another phrase of the same discourse as theirs" (63). Es scheint, als bestände hier eine Einheit von Mensch und Natur, wie man sie kaum inniger denken könnte? Diese Stelle wird auch häufig als Beleg dafür angeführt, wie stark Hardy Mensch und Natur als Eines darstelle. Doch scheint mir des Dichters Kunst hier noch viel tiefer zu gehen. Zwar klingt das Seufzen der Frau wie ein Laut der Natur — doch besteht diese Gleichheit nur

---

[1]) Vgl. Goethe, Prosahymnus über „Die Natur": „Alles ist immer da in ihr. Vergangenheit und Zukunft kennt sie nicht. Gegenwart ist ihr Ewigkeit". — Diesen Zug von Natur repräsentiert die Heide.

in dem sinnlich Wahrnehmbaren, nur im Ton als einer mechanisch-physikalischen Erscheinung. Das, was ihn entstehen ließ, zeigt gerade den innerlichen Abstand zwischen Eustacia und der Natur: ihr Seufzen hat nichts mit der sie umgebenden Natur zu tun, sondern mit dem erleuchteten Fenster, hinter dem sie Wildeve sitzen weiß. (63, 64).

Es lassen sich eine ganze Reihe kleiner, scheinbar nebensächlicher Einzelzüge beobachten, die alle in gleicher Weise zeigen, daß Eustacia und die Natur sich innerlich nichts angehen. Die Yeobrights haben im Garten und an den Fenstern Blumen, Eustacia nicht. Ein junger Knecht will sie durch allerlei Naturdinge, Moose und Pilze, erfreuen — es bleibt unbemerkt. Sie hat keinen freundlichen Blick für Vögel und andere Tiere übrig (106), sie schreitet dahin, ohne die kleinen wilden Heidepferdchen zu beachten (65). Als sie mit Clym bei Sonnenuntergang durch die Heide geht, fühlt sie nichts von der Schönheit der Natur, sondern denkt voller Triumph an ihren Erfolg über Clym (254). Immer ist ihre Aufmerksamkeit nur auf das menschliche Erleben gerichtet.

In diesem Sinne möchte ich auch jene Szene deuten (339), in der Eustacia auf Clyms Frage, woran sie eben denke, antwortet, "Partly of that moth whose skeleton is getting burnt up in the wick of the candle". Denkt sie wirklich an die Motte und deren Geschick? Nein, diese Motte ist für sie nicht ein Naturwesen, sondern sie ist ein Zeichen dafür, daß draußen Wildeve ihrer harrt, sie ist ein verabredetes Verständigungsmittel zweier Liebenden.

Es liegt eine eigentümliche Ironie darin, daß Eustacia und Wildeve, die beiden, die innerlich so naturfremd sind, zu ihren Verständigungszeichen Vorgänge aus dem Naturleben benutzen. Teils sind es wirkliche, wie hier der Flug einer durch eine Spalte ins Zimmer gelassenen Motte in die Kerzenflamme, teils nur nachgeahmte, wie ein ins Wasser geworfener Stein oder ein am Fensterladen hinabgelassener Kiesel, wodurch der aufklatschende Sprung eines Frosches (70) oder das Rascheln einer Maus vorgetäuscht werden soll. (120).

Es ist im Grunde dieselbe Denkart, die, auf ethisches Gebiet übertragen, als ausgesprochener Egoismus erscheint. Als Eustacia Clym voll Schmerz an der Leiche seiner Mutter sieht, denkt sie an die Folgen, die für sie selbst entstehen können, "There is evil in store for me" (377). Was hier an Eustacia so abstoßend wirkt, ist dem Wesen nach dasselbe,

was ihr Verhältnis zur Natur kennzeichnet, nur ist es hier in größerem Maßstabe sichtbar. Hier handelt es sich um Beziehungen zwischen mehreren Personen, und die Handlungsweise des einen Individuums zieht das Wohl und Wehe von anderen in Mitleidenschaft. Beim Naturerleben handelt es sich um Vorgänge innerhalb eines für sich allein bestehenden Individuums, und die Wirkung des jeweiligen Verhaltens betrifft nur dieses eine Subjekt selbst. Der ethische Egoismus erscheint gleichsam als Auseinanderwicklung und Projektion auf ein größeres Feld der beim Naturerleben noch aneinandergebundenen und auf enges Wirkungsgebiet beschränkten seelischen Antriebe. Hier wie dort liegt das Entscheidende darin, daß das Subjekt die Eigenwertigkeit des Anderen nicht achtet.

Nun kann aber die Seele nur dann etwas als Wert empfangen, wenn sie für diesen Wert offen ist, wenn sie bereit ist, das, was für sie da ist, in sich aufzunehmen — und das kann Eustacia nicht. Ihre Ichzentriertheit macht ihr jedes Sich-Hingeben unmöglich, und so kann sie auch nicht die Natur als einen Wert erleben.

Obwohl sie schon manches von der Atmosphäre ihrer Umgebung in sich aufgenommen hat, steht sie ihr innerlich doch fremd, ja feindlich gegenüber.[1]) Sie macht die Heide für ihr Unglücklichsein verantwortlich und weiß nicht, daß der Grund dafür in ihr selber liegt. Um die Schönheiten der Heide zu fühlen, wäre ein sorgsames „Studieren" nötig, ein wirkliches Eingehen auf verborgene Dinge mit vorurteilsfrei aufgeschlossenem Sinn. Aber "the subtle beauties of the heath were lost to Eustacia; she only caught its vapours".[2]) Sie ist "a rebellious woman",[2]) und weil sie den Wesensschönheiten der Heide gar nicht begegnen *will*, bringt sie auch nicht die nötige innere Sammlung auf, die ihr vielleicht einen Zugang zu ihnen verschaffen könnte.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal das Verhältnis von Eustacia zur Heide bezw. zur Natur überhaupt nach den genannten Gegensätzen (Verlangen nach kulturellen Genüssen — Einsamkeit der Heide; innere Dynamik — Unveränderlichkeit der Heide; Ichzentriertheit — inneres Aufgeschlossensein als Voraussetzung für ein Naturerleben), so wird deutlich, wie

[1]) S. 79.
[2]) S. 83.

die Wesenseigentümlichkeiten jeder Seite in voller Schärfe und wechselseitiger Erhellung herausgearbeitet sind: sowohl Eustacia als auch die Heide erscheinen als in sich geschlossene Individualitäten, die zwar einander feindlich gegenüberstehen, die aber doch — vom künstlerischen Standpunkt aus gesehen — in unlöslicher Verflechtung aneinander gebunden sind.

Die dritte wichtige Gestalt des Werkes, Clym Yeobright, ist für eine Betrachtung der Beziehungen zwischen Mensch und Natur besonders interessant, da sich in ihm eine Entwicklung durch ganz verschiedene Haltungen hindurch erkennen läßt.

Wieder können wir, wie schon bei den anderen beiden Personen, von der Stelle ausgehen, an der der Betreffende in die Geschichte eingeführt wird: Eustacia hört von ihm eine Bemerkung über "the friendliness and geniality written in the faces of the hills around" (140). Zwei Tatsachen sind hier beachtenswert:

1.) daß Clym in den Hügeln überhaupt einen Ausdruck sieht — das ist z. B. von Thomasins Seite aus *nicht* der Fall — und

2.) daß er diesen Ausdruck als etwas Freundliches empfindet — damit unterscheidet er sich von Eustacia.

Clym spricht dies Wort aus, als er nach längerem Aufenthalt in großen Städten wieder in die Heide zurückkehrt. Dieser Zusammenhang ist bedeutsam. Clym hat in dieser Landschaft seine Kindheit verlebt, aber erst jetzt fällt ihm ihr Aussehen als ausdruckhabend auf. Wir erkennen hier eine ganz bestimmte Linie in seiner Entwicklung: sie führt von einem Leben *in* der Natur und *als* Natur zu einer Spaltung der Einheitlichkeit unter dem Einfluß des Intellektuellen und zur Erkenntnis des Dualen in der Welt und im Ich, um schließlich in einem bewußten Ergreifen einer höheren Einheit mit der Natur zu enden.

Diese drei Entwicklungsstufen sollen nun in ihren Hauptzügen verfolgt werden.

1. Seinem natürlichen Sein nach gehört Clym der Heide an. Sein Vater war Ackerbauer hier (130), hat also in ständiger wesensnaher und lebenswichtiger Berührung mit dem Heidland gestanden. Seine Mutter zwar stammt aus einer andern gesellschaftlichen Schicht — sie ist eine Pfarrerstochter;

aber sie ist ihrem Gatten nicht nur äußerlich in die Heide gefolgt, sondern sie hat sich diese Umgebung bewußt und freudig zu eigen gemacht (141). Es ist daher innerlich wahr, wenn ihr Haushalt in den Formen der ländlichen Sitte geführt wird.

In diesem Hause ist Clym aufgewachsen. In der Heide haben sich seine Sinne und sein Denken geübt. Sein Spielzeug waren Dinge der Heide (207, 213), Blumen und Tierarten der Heide wurden ihm zu Repräsentanten von Blumen und Tieren überhaupt, und sein Begriff der menschlichen Gesellschaft hat sich im Verkehr mit den Bewohnern der Heide gebildet.

So ist er also physiologisch wie psychologisch ein Heidekind — ist er aber wirklich ein „Produkt der Heide", wie er einmal genannt wird? (213).[1]) Mir scheint, daß man nur mit bedeutender Einschränkung das sagen kann. *Der* Clym, der vor uns steht, dessen Tun und Treiben wir verfolgen, ist ebenso sehr ein „Produkt der Stadt"! Er ist das, was er ist, dadurch, daß beide Prinzipien, die Heide als Idee der Natur, die Stadt als Idee des menschlichen Geistestuns,[2]) ihn richtunggebend beeinflußt haben.

2. Nach dem kindheitlichen Leben in der Heide kommt er zu beruflicher Ausbildung in die Stadt. Dadurch tritt ein bedeutungsvoller Wechsel seiner inneren Lebensführung ein: er kommt in Berührung mit einer völlig anderen Geistigkeit, mit dem Intellektuellen, und er erlebt das Soziale, in dem er sich bisher in naiver Gedankenlosigkeit bewegt hat, als *Problem*.

Dieses Erlebnis der „Stadt" wirkt sich sogleich in ihm aus, vorerst als Gefühl eines Verlustes. Die Eigenheiten der heimatlich-dörflichen Sitte erscheinen ihm jetzt lächerlich — das ist ein Zeichen seiner inneren Wandlung: er erblickt sich jetzt als nicht mehr in der gleichen Ebene mit den Menschen seiner Heimat, und diese Erkenntnis ist ihm schmerzlich.

Noch ein Zweites ist ihm verloren gegangen, die ungestörte, selbstverständliche Einheit seines eigenen Selbst. Er

---

[1]) Von anderem Gesichtspunkt aus wird dieser Ausdruck später noch einmal erörtert werden.

[2]) Im folgenden wird „Stadt" in diesem prägnanten Sinne verstanden.

fühlt sich als eine Zweiheit, als Geist und Fleisch; er erlebt die Auseinandersetzung beider Prinzipien innerhalb seines Ich, und zwar so intensiv, daß sogar sein körperliches Aussehen Zeugnis gibt von diesem im Innern sich abspielenden Kampf.[1])

Aber dieser Kampf ist ein Werdeprozeß! Die jugendlich naturhafte Schönheit seines Gesichtes ist freilich geschwunden (overrun by its parasite, thought; 167); doch ist es jetzt *bedeutungsvoll* geworden.[2]) Es zeigt, daß Clym zum Bewußtsein seines Selbst gekommen ist.

3. Damit hat er auch ein Gefühl für seine Beziehung zu den Dingen der Umwelt bekommen, "a perception of his surroundings"; [3]) er hat einen Abstand von ihnen gewonnen und zugleich ein neues, innerlich gegründetes Verhältnis zu ihnen. So ist er auch, gerade durch die Einflüsse der „Stadt", seiner Heideheimat wahrhaft verbunden worden. Diesen Punkt in seiner Entwicklung zeigt die vorhin angeführte Bemerkung über den Ausdruck der umliegenden Hügel (friendliness and geniality . ., 140).

Es ist bezeichnend, daß nicht von „Schönheit" der Naturdinge hier die Rede ist. Schönheit ist etwas objektiv Begründetes, sie liegt in einem bestimmten Verhältnis von Idee und Realisation dieser Idee — hier aber handelt es sich um rein subjektive Stellungnahme. Eustacia z. B., die doch auch den Prozeß des Bewußtheit-Erlangens durchgemacht hat, sieht ebendieselben Hügel als verächtlich, "shaggy", an. Es ist ihr völlig unbegreiflich, wie ein Mann von Geist und Bildung an dieser Landschaft etwas Erfreuendes sehen kann; "what *could* the tastes of that man be who saw friendliness and geniality in these shaggy hills?" (141).

Für Clym sprechen hier Gefühlswerte mit, die für Eustacia nicht vorhanden sind: die Heide ist seine Heimat. Er gibt sein Geschäft in Paris auf und kehrt zurück, um unter den Heideleuten Nützliches zu schaffen; Eustacia da-

---

[1]) S. 168, The mutually destructive interdependence of spirit and flesh; u. ä.

[2]) His features were attractive in the light of symbols; . . . an observer was arrested . . by his face as a page, not by what it was, but by what it recorded. (206).

[3]) S. 168.

gegen hat kein urtümliches Verhältnis zu dieser Landschaft,[1]) und so ist bei ihr immer ein innerer Widerstand spürbar.

Clym *ist* nicht nur ein Angehöriger der Heide, sondern er *will* es auch bewußt sein; er will seiner Heimat und ihren Menschen angehören. Er empfindet sie als Angehörige der seufzenden Kreatur (215) und fühlt sich in Verantwortlichkeit zu ihnen gehörend. Sie leben noch in dumpfer Geistigkeit, hangen an Aberglauben und leiden unter Gespensterfurcht — er will ihnen helfen und sie zur echten Weisheit führen.

Doch da entwickelt sich eine eigentümliche Ironie. Gerade als er glaubt, die Eingeborenen von seinem geistig höheren Standpunkt aus in herzlichem Verstehen zu umfassen — gerade da offenbaren *sie* den tiefen inneren Abstand, der zwischen ihnen und ihm besteht. Sie sind gewissermaßen noch „naiv", d. h. sie *sind* noch Natur — und nicht, wie Clym, „sentimentalisch", daß sie eine verlorene Natur in einer höheren Form wiederzufinden sich sehnten — und so können sie kein Verständnis für sein Vorhaben aufbringen. "'Tis good-hearted of the young man, . . but, for my part, I think he had better mind his business", (210), sagt einer von ihnen; "the rural world was not ripe for him" (212).

Clym hatte geglaubt, mit dem Verlassen der Stadt auch alle quälenden sozialen Verpflichtungen hinter sich gelassen zu haben — aber sie erscheinen auch in der weltabgeschlossenen Heide (240). Wo menschliches Streben lebendig ist, wo überhaupt Menschen miteinander in Verkehr treten, da scheinen auch unabwendbar die gleichen Schwierigkeiten zu erwachsen. In der Heide, soweit sie als Heimat in menschlicher Weise ihm entgegentrat, hat Clym mehr Leid als Freude erfahren. Wie ist nun sein Verhältnis zur Heide als „Natur"?

Daß auch diese Beziehung den Charakter eines bewußten Erfassens des Anderen in der Natur hat, braucht wohl nicht noch einmal besonders hervorgehoben zu werden. Für einen Menschen wie Clym ist die Natur ein wirklich Seiendes, zu dem er persönlich Stellung nimmt. (Die *Form*, in der er sich die Natur gegenüberstellt, ist fast nie vermenschlichend;

[1]) Sie stammt aus der Mittelmeerlandschaft.

die Heide wird als eine eigene Wesenheit gefühlt, die eine bestimmte Wirkung auf die Seele ausübt).

Doch sein Verhältnis zur Natur bleibt nicht immer dasselbe; oder besser, das eine, ihm eigene Verhältnis zur Natur äußert sich in verschiedenen „Verhaltungen". Wir können drei deutlich verschiedene geistige Haltungen in ihm erkennen, gewissermaßen drei Abwandlungen des einen Grundmotives, des Zugehörigkeitsgefühls mit der Natur.

a) Die erste Form, ein Eintauchen in die Natur, erscheint am sinnfälligsten ausgeprägt in dem Bilde des in der Heide als 'furzecutter' arbeitenden Clym. Da ist er im wörtlichsten Sinne eins mit seiner Naturumgebung: "he was a brown spot in the midst of an expanse of olive-green gorse, and nothing more" (311). Mit seiner sonnenverbrannten Haut und dem Lederarbeitskittel hat er jetzt auch das Braun, die Farbe der Heide, angenommen. So unterscheidet er sich dem Aussehen nach kaum von seiner Umgebung. "He appeared of a russet hue, not more distinguishable from the scene around him than a green caterpillar from the leaf it feeds on" (343).

Auch sein Eigenleben scheint ganz in dem der Natur aufgegangen zu sein. Seine tägliche vertraute Gesellschaft sind kriechende und fliegende kleine Lebewesen, Bienen, Schmetterlinge und Grashüpfer, buntfarbige Schlänglein und zartohrige Kaninchen (310). All diese Geschöpfe der Heide umspielen ihn furchtlos, "without knowing that he was a man" (312). Er scheint einer von ihnen zu sein.

Clym fühlt, daß die Heide einen Einfluß auf ihn ausübt, körperlich und vor allem seelisch; er empfindet sie als "most exhilarating, strengthening, and soothing" (229). Das sind Worte von besonderem Ton. Sie erhalten ihren rechten Sinn erst dadurch, daß sie auf etwas Früheres bezogen werden. Es muß etwas Negatives, eine Erschütterung oder irgend ein Verlust vorangegangen sein.[1]) Dies kurze Wort führt also wieder mitten in Clyms ganze Entwicklungsbahn hinein. Was es im einzelnen ist, das diese Wirkung auf ihn ausübt, wird nicht besonders angegeben. Vielleicht ist es der Einfluß einer inneren Zugehörigkeit zur Heidelandschaft; viel-

[1]) Vgl. „Sein Gefühl für die Natur gleicht der Empfindung des Kranken für Gesundheit". (Schiller).

leicht ist es die Stille und die Monotonie des Geschehens, (252, 253), die einem erregten Gemüt wohltun kann — wenn es in sich reich ist und Beziehungen zwischen dem Außen und dem Ich herstellen kann, also sich gewissermaßen im „Haben des Anderen" bereichern kann (Pongs).

Diese Voraussetzung aber trifft für Clym zu. Er *hat* reiche Kräfte des Geistes wie des Gemütes,[1]) und mit diesen erkennt und „erfühlt" er die Natur in ihren sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungsweisen und ihren gefühlsmäßig erlebbaren Stimmungen.

Meist fühlt er ein Bezogensein auf sich selbst heraus.[2]) Einmal ist es ganz deutlich, wie er von seiner eigenen Gefühlslage her die Natur erfaßt.[3]) Er hat Eustacia als seine Lebensgefährtin gewonnen; aus der „Göttin", die sie bisher für ihn gewesen war, ist nun ein Weib geworden, "a being to fight for, support, help, be maligned for" — in diesem Augenblick erscheint ihm die weite, ununterbrochene, stille Ebene als „niederdrückend". Sie erinnert ihn an die „Arena des Lebens". Er fühlt sich allem Lebenden gleichgestellt, keinem in irgend einer Weise überlegen — das bedrückt ihn. Und dieser so gefühlte Natureindruck hat nun wieder eine Wirkung auf seine Leidenschaft für Eustacia: er kühlt sie merklich ab. Er glaubt also von der Außenwelt zu empfangen, was er doch erst selbst in sie hineingelegt hat.

Dies Beispiel ist typisch für Clyms tatsächliches Verhältnis zur Natur. Wenn ich die bisher besprochene Form ein „Eintauchen in die Natur" genannt habe, so muß dabei dieses eine beachtet werden: es ist kein restloses Aufgehen in der Natur, kein Aufgeben seiner Persönlichkeit, kein Untersinken, sondern ein Sich-Hinein-Versenken. Wenn er auch nur als ein brauner Fleck inmitten der braunen Heide erscheint, so steht er doch geistig als ein Selbständiges darin; er will sein Denken und Fühlen in sein Leben mit der Natur mit hineinnehmen. In der Natur möchte er etwas Gleichgestimmtes finden, das mit ihm zusammenklingen kann.

Die Natur ist ihm nicht eine Offenbarung und nicht ein letztes Ziel, sondern sie ist ihm eine Resonanz auf sein Kommen, eine Re-aktion, die er an sich selbst erlebt.

---

[1]) S. 168.
[2]) S. 428 f.
[3]) S. 256 f.

b) Aber diese Stellung zur Natur ändert sich. Es kommt eine Zeit für ihn, in der die Natur ihm keine Antwort gibt, in der sie ihm in absoluter Anteilnahmlosigkeit gegenübersteht — das ist der Fall nach dem Tode seiner Mutter. Ihre letzten Worte, daß sie "a broken-hearted woman" sei, "cast off by her son", quälen ihn entsetzlich; er zermürbt sich mit Selbstvorwürfen, er zergrübelt sich über die rätselhaften Umstände ihrer Heidewanderung — in dieser Lage sagt ihm die Natur nichts. "What is the moon to a man like me?" (382). Er sieht sich weltenweit von ihr geschieden; sein Leben mit seinen Schmerzen und Fragen hat nichts mit dem ihren zu tun. Sie erscheint teilnahmslos und starr, groß, hoch erhaben über die vor ihrem Ewigkeitscharakter in ein Nichts zerrinnenden Seelenerschütterungen eines Menschen, "the imperturbable countenance of the heath which . . . reduced to insignificance . . the wildest turmoil of a single man" (402).

Wir finden in Clyms Verhalten jetzt wieder die gleichen Grundzüge wie vorher, als er in der Heide gleichsam aufging, nur in anderer Wirkungsrichtung. Seiner ursprünglich in ihm angelegten seelischen Struktur nach ist er auch jetzt empfänglich für ein Einwirken von Natur auf ihn: die gleichgültig daliegende Heide erzeugt in ihm eine ähnliche Gefühlslage (403). Aber nicht hemmungslos liegt er solchen Wirkungen offen: wieder werden sie in eine bestimmte Richtung gedrängt durch den das Gefühlsleben leitenden Geist. Nur liegt der Unterschied der beiden Perioden darin, daß bei der vorigen Clym eine Uebereinstimmung der äußeren Natur mit seinem Ich herausfühlte, daß er aber jetzt gerade einen Gegensatz beider Seinswirklichkeiten fühlt.

Er selbst mit seinem Kummer und seiner Verzweiflung füllt sein ganzes Denken und Fühlen aus. Um diesen Mittelpunkt kreist alles, und dahin kehrt alles immer wieder zurück. Die Natur aber zeigt sich ihm jetzt als die große Schicksallose. Sie hat kein Bewußtsein und braucht daher auch kein Schicksal zu leiden — denn zum Schicksal wird ein Geschehnis ja erst dann, wenn ein Bewußtsein, ein Fühlen und ein Wollen, ihm entgegentritt. In der Natur aber geht das Geschehen in ewigem Kreislauf weiter, ohne daß es als persönliches Schicksal gefühlt wird.

Es besteht eine Wesensverschiedenheit zwischen Natur und Mensch — in diesem Sinne fühlt Clym jetzt die Natur. Er ist sich dieses Gegensatzes bewußt,

ja, noch mehr, er *will* ihn sogar! Die Natur in ihrer Schicksallosigkeit erweckt in ihm nicht die Sehnsucht, auch so zu sein, — er will das, was ihn als Menschen von der Natur unterscheidet, das Bewußtsein des psychischen Erlebnisses, individuelle Erinnerung, das Vermögen, seelischen Schmerz zu fühlen, ganz bewußt behalten.[1])

Zusammenfassend ließe sich Clyms jetzige Haltung etwa derart umschreiben: er fühlt die schicksallose Natur als Gegensatz zu dem Schicksal erlebenden Menschen; er will aber die Sonderstellung des persönlichen menschlichen Individuums nicht aufgeben zugunsten eines naturhaften Daseins.

c) Noch einmal zeigt sich eine Wandlung in Clyms Verhältnis zur Natur. Von diesem Gesichtspunkt aus möchte ich die — manchmal bestrittene — innere Notwendigkeit der Fortsetzung des Romans über die Katastrophe hinaus verteidigen. Für Eustacia mit ihrer Dynamik ist "a catastrophic dash" als Ende das ihr Wesensgemäße; aber Clyms Gestalt ist nach meinem Gefühl mit jenem Abschluß der eigentlichen Handlung noch nicht zum Abschluß ihrer Entwicklung gekommen. Er, der mit so starker Betonung als „Produkt der Heide" gekennzeichnet wird, als ein „Eingeborener", der aus innerem Müssen in seine Heimat zurückkehrt, sollte das eben dargelegte Verhalten als endgültigen Ausdruck seiner Stellung zur Natur beibehalten? Das würde der Tendenz seiner Entwicklung, die zur Einheit der Gegensätze auf einer höheren Stufe strebt, entgegen sein. Die Polaritäten des Eintauchens in die Natur und des Gegensatz-Fühlens zwischen Mensch und Natur müssen zu einer Einheit gebracht werden.

Hardy gibt eine Lösung, die der Eigentümlichkeit von Clyms Wesen durchaus entspricht und die Einheit des Gesamtwerkes in schöner, strenger Geschlossenheit wahrt.

Ein Objekt für sein Denken und Fühlen gibt es, an dem Clyms Naturoffenheit und sein menschlich-geistiges Seelenleben sich in Gemeinsamkeit finden — und das ist die Heide — aber in einem ganz besonderen Aspekt: nämlich die Heide als ehemaliger Wohnsitz der alten Kelten und als Träger ihrer Schicksale.

---

[1]) "If He would only strike me with more pain I would believe in Him for ever" (386).

Tägliche Gänge zu den Grabstätten von Mutter und Gattin sind ihm Lebensbedingung (490).

Clym sucht und findet Trost und Beruhigung in Heidespaziergängen. Aber nicht die bloße *Erscheinungs*form der Heide gewährt ihm, wonach er verlangt, auch nicht etwa eine symbolisch deutende Fühlweise hilft ihm, sondern ein Erleben der Vergangenheit dieser Landschaft mit Beziehung auf menschliches Dasein. Wenn er die alten Hügelgräber erblickt, so erweckt seine Einbildungskraft die einstigen Bewohner zu ideellem Leben. "His imagination would then people the spot with its ancient inhabitants, forgotten Celtic tribes trod their tracks about him, and he could almost live among them, look in their faces, and see them standing beside the barrows, which swelled around, untouched and perfect as at the time of their erection" (476).

Er ist imstande, das Vergangene als ihn persönlich angehende Gegenwart zu erleben. Er fühlt, daß das Naturbild der Heide einstiges menschliches Leben in sich aufgenommen hat. Er vermag als ein geistig Handelnder das ihm begegnende Naturphänomen zu durchdringen; es ist gleichsam ein Besiegen der Natur mittels der Einbildungskraft und damit zugleich ein „Haben" der Natur, wie es einem Geist von Clyms Art wesensgemäß ist.[1])

b) Das Mutter-Kind-Verhältnis.

Im Verlauf der bisherigen Beobachtungen habe ich herauszuheben versucht, daß das verschiedene Verhalten der einzelnen Personen zur Heide als der äußeren Natur in engem Zusammenhang mit ihrem Gesamtwesen steht. An einem besonderen Beispiel möchte ich diese enge, wechselseitige Verbindung von Naturerleben, charakteristischer Wesensbestimmung und Einzelverhaltung der verschiedenen Personen noch einmal zeigen. Ich löse also das aus der Beobachtung des Naturerlebens Gewonnene aus seinem ursprünglichen Zusammenhange los und prüfe, ob ich die Aeußerungen auf

[1]) Eine feine Beobachtung Hardys, die er in "Tess" ausspricht, mag hier auch mit wirkend gewesen sein. Er sieht den Unterschied der Geschlechter. "A field-woman is a portion of the field; she has somehow lost her own margin, imbibed the essence of her surrounding, and assimilated herself with it", dagegen "a field-man is a personality afield" (113).

diesem Einzelgebiet seelischer Funktion richtig interpretiert habe, so daß sie sich in das Gesamt des Wesens der betreffenden Personen organisch einpassen und in andern Einzelgebieten entsprechend erscheinen. Als besonders geeignet dafür erscheint mir die kennzeichnende Stellung der Einzelnen in dem Verhältnis von Mutter und Kind.

Wenn wir uns darüber Rechenschaft geben wollen, welche Vorstellungs- und Gefühlsinhalte sich mit diesem Begriff verbinden, so klingt uns wohl das Faust'sche Hinabsteigen zu den Müttern mit seinem Nicht-Begreifen dieses einzigartigen Geheimnisses in den Ohren: „Die Mütter — Mütter, 's klingt so wunderlich". Die Mutter — der Abgrund alles Werdens, die Mutter in engster unmittelbarer Verbundenheit mit dem Kinde, physisch wie psychisch, Mutter und Kind als Urbegriff von Naturgeschehen — das sind die Grundlagen für den Inhalt dieses naturhaften Verhältnisses.

Wie erleben nun die Personen unseres Romans dieses Verhältnis? Finden wir in der Weise ihres Erlebens die aus ihrem Natur-Erleben als typisch gefundene Art hier wieder? Ich glaube, diese Frage bejahen zu können.

Thomasin, die einheitlich naturhaft Erlebende, fühlt das Wesentliche des Mutter-Kind-Verhältnisses. Ihr natürlich weibliches Gefühl läßt sie instinktsicher das Richtige treffen. Sie erkennt, daß eines Mannes Liebe zu seinem Weibe seine Sohnesliebe zur Mutter zwar in den Hintergrund drängen kann, daß er ihr aber dabei doch innerlich verbunden bleiben kann (263), und sie hat die unumstößliche innere Gewißheit, daß eine Mutter nicht in unversöhntem Zürnen über ihres Sohnes Verhalten verharren kann.[1]) Obgleich sie keinen offensichtlichen Beweis dafür hat, ist Thomasin doch davon überzeugt, daß Mrs. Yeobright nicht nur zur Versöhnung bereit gewesen sei, sondern sogar, daß sie, die alte Frau, zu Clym habe kommen wollen. Sie fühlt intuitiv das Verhältnis der Mutter zum Sohn.

Eustacia bildet auch in Beziehung auf das Mutter-Kind-Verhältnis einen Gegensatz zu Thomasin, so wie sich das auch in ihrem Naturgefühl gezeigt hatte. Sie steht ganz außerhalb dieses natürlichen Erlebniskreises. Der ganze Kom-

[1]) "Do you suppose a man's mother could live two or three months without one forgiving thought?" (388).

plex dessen, was wir Mütterlichkeit nennen, ist ihr fremd. Weder liegt er als Gefühlstrieb in ihr, noch ist er ihr in ihrem Leben entgegengetreten. Dieser Mangel an gefühlsmäßiger Erlebnisgrundlage wird noch fühlbarer gemacht durch ihr geistiges Wachsein, ihre Spürfähigkeit, wodurch ihr die Tatsächlichkeit einer inneren Verbindung zwischen Mutter und Kind gewiß wird. Sie weiß, daß Clym durch seine Mutter beeinflußt wird (242, 255); aber, bezeichnend genug, sie glaubt, diese Beeinflussung geschehe durch Ueberreden, — und geht darin ganz fehl, da gerade die logischen Gründe, die Mrs. Yeobright vorbringt, auf Clym *keine* Wirkung haben. Die Verbindung zwischen beiden liegt auf anderem Gebiete; doch diese ungreifbaren, unbewußten seelischen Ströme, die zwischen Mutter und Kind hin und her gehen, sind für Eustacia keine Realität. Vielleicht ahnt sie etwas davon, doch das Urerlebnis dieses naturhaften Verhältnisses ist ihr verschlossen.

In Clyms Leben spielt das Verhältnis zwischen ihm und seiner Mutter eine bedeutsame Rolle. Er hat eine starke innerliche Bindung an seine Mutter. In den Unterredungen zwischen ihnen beiden laufen zwar ihre Ansichten einander zuwider, aber sie werden zueinander gezwungen durch die instinktmäßige Zusammengehörigkeit. Aber er hat diese Bindung nicht im ungetrübten Gefühl des Besitzes, sondern sie wird ihm zum Problem, mit dem er sich gedanklich schwer auseinanderzusetzen hat. Es ist hier das gleiche Verhalten, wie wir es in seiner Stellung zur Natur sahen: Einheit, Trennung, dann Streben nach neuer Einheit — so auch im Verhältnis zu seiner Mutter: Verbundenheit, Entfremdung, dann Reflektieren, Grübeln und sehnsüchtiges Verlangen nach neuem Verbundensein — und schließlich kommt er zu einem neuen inneren Einheitsgefühl mit dem, was an seiner Mutter ewig ist. Seine erste Predigt unter den Heideleuten hat als Thema das, was jedes Menschenwesen angeht, und was ihm selbst ein neues, persönliches Erlebnis geworden ist, die ursprünglichste und natürlichste aller menschlichen Beziehungen, die Beziehung zwischen Mutter und Kind (506).

c) Bestimmung des Gesamtwesens der Personen als Entsprechung ihres spezifischen Naturerlebens.

Nach den vorangegangenen Untersuchungen ist es vielleicht möglich, die drei Personen ihrem Gesamtwesen nach zu bestimmen. Ich nehme dabei auf die Schillersche Abhandlung „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" Bezug, in der ich die Methode vorgezeichnet finde, die Stellung eines Menschen zur äußeren Natur als Symbol für seine gesamtseelische Haltung zu verwerten. Die grundlegenden Verschiedenheiten menschlicher Strukturen, die Schiller aufgezeigt hat, finden wir wieder in den verschiedenen Persönlichkeiten unseres Romans. Thomasin zeigt die Verhaltungsweise des „naiven",[1]) Clym die des „sentimentalischen" Menschen.

Folgende Aeußerung ist charakteristisch für Thomasin; "You, (Wildeve), who cannot bear the sight of pain in even an insect, or any disagreeable sound, or unpleasant smell even, will not long cause pain to me and mine". (52). Sie offenbart sich hierin als ein Wesen von „ungeteilter sinnlicher Einheit", das „mit allen seinen Kräften zugleich als harmonisches Ganzes" sich betätigt (Schiller), als „integriertes Wesen" (nach Jaensch). Sie erlebt Reales und Ideelles in eins; Außendinge der Umwelt (Tiere), Empfindungen der Sinnesorgane und innerseelische Vorgänge bilden einen einheitlichen Erlebniskomplex für sie. Sie merkt nicht, daß in Wildeves Erlebensweise die von ihr *gleich*gesetzten Dinge ganz *verschiedenen* Sphären angehören, die miteinander nicht in Verbindung stehen. Seine „Sinne" zwar mögen nichts Unangenehmes dulden, aber seine „Vernunft", sein „moralisches" Ich kann dabei doch einem Andern Weh zufügen. Thomasin aber ist noch in jenem „Zustande natürlicher Einfalt", in dem „Sinne und Ver-

[1]) Kennzeichen des „naiven Menschen":
Kindlichkeit der Gesinnung; (vgl. die Szene, in der Thomasin schlafend eingeführt wird; Maibaum vor ihrem Fenster = like Jack's bean-stalk (Märchenerinnerung!); sie wird häufig mit Diminutivformen ihres Namens genannt).
„Vertrauen auf den andern aus eigener redlicher Gesinnung"; (vgl.: "I know you could not help it, dear, . .". 50).
realistisch klare Denkweise; (Her fears of the place were rational, her dislikes reasonable. 453).

nunft" sich „in ihrem Geschäfte noch nicht getrennt haben".

In ihrem Wesen ist nichts Zerrissenes, kein Schwanken zwischen Gefühl und Vernunft, kein schmerzliches Bewußtsein einer Zweiheit im Innern. Immer ist sie *ganz*, ist ganz sie selbst — so wie die Schönheit der Naturdinge auch gerade darin besteht, daß sie das, was sie sein sollen, immer und ganz sind.

Zwar kommen auch über sie Erschütterungen — aber sie kommen ihr von außen, sie werden an sie herangetragen und erwachsen nicht in ihrem Innern. Ihr Inneres ist ihr nicht ein Problem, mit dem sie sich auseinandersetzen müßte.

Hier erhält der am Anfang erwähnte Vergleich zwischen Thomasin und den Vögeln (261) eine vertiefte Bedeutung; es liegt mehr darin als nur ein bildlich anschaulicher Ausdruck ihrer Leichtbeschwingtheit. In den Körperbewegungen eines Menschen drückt sich seine seelische Haltung aus.[1]) Sind seine unwillkürlichen Bewegungen harmonisch, so läßt dies auch auf eine innerlich harmonische Struktur schließen. Wenn also Thomasin den Gedanken an die schöne und leichte Selbstverständlichkeit des Vogelfluges erweckt, so müssen ihre Bewegungen wohl durch einen in sich einheitlichen Impuls hervorgebracht sein.

Und nicht etwa nur in dieser oder jener besonderen Situation empfindet man sie als Naturwesen, sondern immer, in jeder Gemütslage; alle mannigfachen Aeußerungsformen werden umspannt von einem Gemeinsamen: daß sie als Natur erscheinen. "When she was musing she was a kestrel, which hangs in the air by an invisible motion of its wings" —[2]) das ist ein sprechendes Bild. Scheinbar regungslos schwebt der Falke in der Luft, aber nicht als starrer Fremdkörper, der durch andersartige Kräfte gehalten würde, sondern als ein Wesen, dessen *Heimat* die Luft ist, und das sich mit kaum merklichem Bewegen der Flügel ihrem natürlichen Strömen anvertraut und sich von ihr tragen läßt. Heben wir den Sinn eines solchen Gleichnisses für Thomasin heraus:

---

[1]) Vgl. die Bemerkung über Mrs. Yeobright: the philosophy of her nature and its limitation by circumstance was almost written in her movements. (233). Auch Far, S. 11, 137, 235 und Tess, S. 194.

[2]) S. 161.

sie bleibt, auch beim Sinnen, also bei intellektueller Betätigung, doch immer ein Teil der Natur, von ihr umfangen, mitschwingend mit dem allgemeinen Rhythmus ihres Geschehens.

Es scheint mir wichtig, zu beachten, daß diese ursprüngliche Einheit in Thomasin nicht ganz ungetrübt erhalten bleibt; in unserem heutigen Leben wäre das wohl eine innere Unwahrscheinlichkeit! Es kommt auch für sie einmal eine Zeit, in der ihre „naive" Denkart aufgestört wird; und bezeichnenderweise äußert sich dieser Wandel in ihr in einem neuen Verhältnis zur äußeren Natur; "The year previous Thomasin had hardly been conscious of the season's advance; this year she laid her heart open to external influences of every kind". (476).

Aber das „sentimentalische Verhalten" ist ihr nicht wesenseigen. Die ihr innewohnende Tendenz ist die des „Naiven", des Naturhaften, des Einheitlichen — und diese setzt sich in ihr doch wieder durch. —

Clym ist, im Blick auf sein Naturerleben, der „sentimentalische" Mensch, also im Blick auf sein Gesamtwesen: der nach Einheit strebende Mensch. Sein Ideal ist ein Zustand höherer Kultur, in dem die „Hirtenunschuld" mit dem ausgebreitetsten Denken" sich vereint (Schiller),[1]) d. h. also eine Synthesis von Natur und Kultur, von Natur und Geist.

Auch er erlebt einmal ein Abweichen von seiner eigentlichen Struktur;[2]) aber dieser Zustand ist nicht der Ausdruck seines wirklichen Wesens; ihm eignet nicht die „natürliche Einfalt". Wenn er die Kulturwerte einmal ausschaltet, so geschieht das aus ideenmäßigem *Tun*, nicht aus innerem So-*Sein*, und er kehrt durchaus zur „sentimentalischen" Haltung zurück — vielmehr, er bleibt letzten Endes immer darin, auch während seines scheinbaren „Naiv"-Seins.

Die Gesamttendenz dieser beiden Wesensarten läßt sich wieder durch ihre Stellung zum Walten der Natur charakterisieren. „Der Realist (Thom.) unterwirft sich der Natur und ihrer Notwendigkeit", „der Idealist (Clym) verläßt die Natur, . . weil er hier das . . unbedingt Notwendige nicht fin-

[1]) Vgl. "plain living and high thinking"; Ret. S. 211.

[2]) He appeared as a mere parasite of the heath, fretting its surface in his daily labour as a moth frets a garment, . . having no knowledge of anything in the world but fern, furze, heath, lichens, and moss. Ret. S. 343.

det, wonach die Vernunft ihn doch streben heißt". (Schiller). Ueber dem Leben Thomasins steht richtunggebend „Natur", über dem Clyms: „Logos".

Welche Stellung nimmt nun Eustacia ein? Sie ist der Gegensatz von Thomasin. Zu Thomasin gehört die Sonne, zu Eustacia der Mond; Thomasin ist offen, voll von "ingenuous, transparent life",[1]) Eustacia dunkel und unergründlich. Thomasin weiß intuitiv, was das Richtige ist, und geht unbeirrt ihren ihr innerlich vorgezeichneten Weg, Eustacia fühlt sich hin- und hergerissen in ihrem Wünschen und Wollen. Thomasin ist Einheit in sich, Eustacia Zweiheit.

Diese innere Unruhe, Gespaltenheit und Zweiheit wird nach außen hin bildlich gemacht, indem Eustacias Gestalt in jeder Weise an Vorstellungen von Gegensätzen gebunden wird. Die Gesamtatmosphäre ihrer Persönlichkeit, die äußeren Lebensverhältnisse, ihre Handlungen, ihr Charakter — alles erscheint durchtränkt von Gegensätzen.

Sie stammt aus Korfu, aus dem Süden, aus der Mittelmeerlandschaft — aber sie muß in einer nördlichen Heideebene leben. Ein Kind leichter städtischer Geselligkeit — ihr Vater war Regimentsmusiker — mit Abenteurerblut[2]) in den Adern kommt in die weltabgeschlossene Heide, zu einer von Urväter Zeiten her dort eingesessenen Bevölkerung. Ein lebenshungriges Mädchen und junges Weib hat als Führer seiner Jugend den Großvater, dessen Freude ein Schnack mit den Alten der Heide ist![3])

Im Verlaufe der Handlung steht sie zwischen den beiden Gegensatzfiguren Wildeve und Clym — oder richtiger, sie *bewegt* sich zwischen ihnen, sie strebt von einem zum andern, wechselseitig anziehend und angezogen. Durch ihr Handeln, durch ihre Entscheidung, durch ihr Für oder Wider läßt sie bald hier, bald dort die entscheidenden und unterscheidenden Wesenszüge aufblitzen, so daß wir sie als lebendigen Mittelpunkt zwischen zwei entgegengesetzten Polen empfinden.

So schließt auch die Tatsache ihrer Neigung zu Clym einen Widerspruch in sich. Sie liebt ihn wesentlich als den

[1]) S. 44.

[2])Her father was a romantic wanderer, a sort of Greek Ulysses. S. 263.

[3]) S. 438.

Mann, der aus Paris, der Stätte der Lebensfreude, kommt, und der für sie der Weg zu jenem heiß begehrten Leben dort sein könnte;[1]) aber sie sieht in ihm nicht so sehr den, der bewußt in die Heide *zurückkehrt!* Wieder klaffen Gegensätze schneidend auf: Paris — Egdon Heath; ihr Ehrgeiz, ihr Verlangen nach Pracht — und des Gatten schlichte, ja armselige Arbeit des Ginsterschneidens.

Aber auch innerhalb ihres eigenen Wesens offenbart sich deutlich diese Zweiheit: ein Widerstreit zwischen echter Liebe und dem Begehren nach dem prachterfüllten Paris,[2]) vor allem aber ein Nebeneinander von Gefühlsübermaß einerseits und logisch analysierender Verstandestätigkeit andrerseits. Im höchsten Glücksgefühl ihrer sie überwältigenden Liebe kommt über sie der kalte Hauch von Reflexionen über die Vergänglichkeit dieser Liebe.[3])

So ist schließlich auch das allerletzte Bild, das wir von Eustacia Vye überhaupt haben, ein Symbol dieses Gegensatzprinzips, das ihr ganzes Leben bestimmt hat. Nach qualvoller Unruhe und Verzweiflung der letzten Tage und Stunden liegt sie in der feierlichen Stille des Todes da; aber ihre Züge verewigen einen Augenblick des *Uebergangs* zwischen Leidenschaft und Entsagung[4]) — Gegensätzlichkeit im Leben und noch im Tode.

Wir spüren, daß die Grundlage ihres Seins eine innere Zwiespältigkeit ist. Sie erlebt in sich das Wesen der romantischen Ironie, die jede Einheit des Selbst aufhebt; "she could take a standing-point outside herself, observe herself as a disinterested spectator".[5]) Die ursprüngliche, harmonische Natureinheit ist in ihr in zwei Kräfte auseinandergetreten. Ein aufbauendes und ein zerstörendes Prinzip sind, jedes für sich, in ihr selbständig geworden und kämpfen nun miteinander um die Herrschaft über sie. Durch dieses Zwiespältige in ihr, das nicht in einer Einheit aufzugehen strebt, sondern das diese Gegensätzlichkeit gerade als sein Wesensgemäßes betätigt, offenbart sich Eustacia als d ä m o n i s c h e P e r s ö n l i c h k e i t. Von hier aus erhält ihre Gestalt die

[1]) S. 351.
[2]) S. 241, 243.
[3]) S. 242.
[4]) S. 469.
[5]) S. 423.

rechte Beleuchtung; manche einzelnen Züge werden zu einem Gesamtbilde zusammengeschlossen, wenn man sie unter den Gesichtswinkel der Dämonie stellt.

Eustacia ist eine Fremde unter der einheimischen Bevölkerung, und sie fühlt ihre Nichtzugehörigkeit wie ein Ausgeschlossen-, ja Ausgestoßensein. Wohl leidet sie darunter, wenn es bei Gelegenheit ihr besonders deutlich zum Bewußtsein kommt; aber sie verzehrt sich nicht in innerem Gram, sondern setzt dieser Benachteiligung voll Kraftgefühl ihre eigene Selbstschätzung entgegen, sie *will* anders sein als ihre Umgebung![1]) Als Kennzeichen des Dämonischen verstehen wir nun ihre Dynamik, ihre innere Unruhe; dämonisch ist auch ihr Einfluß auf andere, besonders auf Glieder des entgegengesetzten Geschlechtes, Wildeve wie Clym bekennen es, daß sie von ihr gebannt werden (fascination, charmed). Unter den Heideleuten gilt sie sogar als Hexe, als teilhaftig höherer Mächte und fähig zum Zaubern. Es ist wie etwas Außermenschliches und Außergewöhnliches um sie; ihre Gegenwart ruft Vorstellungen von tropischer Mitternacht, feierlicher Musik und sagenumkleideten Lotosessern hervor.[2]) Außergewöhnlich ist sie, nach Körper und Geist, ein Uebermaß in jeder Beziehung — und Außergewöhnliches zieht sie an; alles Mittelmäßige und Normale dagegen ist ihr zuwider.

An dieser Stelle liegt die Beziehung zwischen dem Bild der Heide, das Hardy gibt, und Eustacia. Die Heide in ihrer Schlichtheit und Einförmigkeit ist ihr unerträglich; aber im Aufruhr der Elemente, in Nacht, Sturm und Regen, wenn in der Natur selbst die Dämonie ausbricht, dann findet auch sie ein Verhältnis zur Heide. Dann strömt ihr leidenschaftliches Gefühl auf ihre Umwelt über, und sie erschafft sich ein Dämonenwesen, dem sie sich schließlich entgegenstürzt.

Daß sie im übrigen der Heide so fremd gegenübersteht, hängt unmittelbar mit dem Dämonischen in ihr — im Sinne von Goethes „Daimon" — zusammen. „Bist alsobald und fort und fort gediehen nach dem Gesetz, wonach du angetreten" —[3]) und dies Gesetz, das sich in ihr entwickelt, ist *nicht* das der Heide, sondern man könnte es geradezu das „Gesetz der Großstadt" nennen. Diese innere Richtung tritt

[1]) S. 83.
[2]) S. 78 f.
[3]) Goethe, Urworte.

mit elementarer Kraft in ihr hervor. Wenn auch äußere Einflüsse eine gewisse Wirkung ausüben — die innere, dämonische Nötigung ist doch das eigentlich Treibende. „So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen" —[1]) Eustacia *muß* das tun, was sie tut. Es ist das Hervorbrechen des „Abgründigen"[2]) in ihr, ihr „Abgründiges" aber ist der Trieb nach lebhaft bewegtem Leben, nach dem "beating and pulsing that is going on in the great arteries of the world".[3])

Es wirkt in ihr als unwiderstehlich starke Macht, als Dämonie, sowohl schöpferisch wie zerstörerisch. Schöpferisch erweist es sich in ihrer Annäherung an Wildeve und Clym: es erweckt in ihnen große, leidenschaftliche Liebe, und es entzündet auch in ihr selbst die Liebe. Aber der dämonische Trieb trägt auch das Sinnzerstörende in sich: "to be loved to madness — such was her great desire".[4]) Es kommt zur Raserei der Zerstörung: Wildeve wird in den Tod getrieben, Clyms Leben wird in seinen Tiefen getroffen, Eustacias eigene Persönlichkeit wird gesprengt.[5]) Sie hat ihr eigenes Selbst verloren und gibt nun auch ihr Leben auf.

So kann man etwas von der Dialektik des Dämonischen hier dargestellt finden — nicht rein ausgeprägt, aber doch soweit deutlich, daß man den Richtungspunkt finden kann, von dem aus die verschiedenen Einzelzüge ihre innere Einheit bekommen. Dieser Richtungspunkt scheint mir die Zwiespältigkeit des Dämonischen zu sein.

d) Zusammenfassende Gruppierung der Personen.

Es bliebe nun noch übrig, auch die anderen Personen des Romans vom Blickpunkt der Natur-Mensch-Beziehung her zu analysieren; doch ist dies im einzelnen nicht nötig. Sie ordnen sich ohne weiteres in die bereits gegebenen Grundlinien ein.

Die einheimischen Bewohner fasse ich als eine im Menschlichen wiederholte, anschauliche Darstellung des Sinnes der Heide auf; ihnen schließt sich bewußtermaßen der

[1]) Goethe, Urworte.
[2]) Tillich; Das Dämonische.
[3]) S. 351.
[4]) S. 81.
[5]) S. 441.

Großvater Vye an. Diggory Venn entspricht in vielem dem Typ Thomasins. Wildeves Gestalt erhält ihre eigentümliche Bedeutung dadurch, daß er gewissermaßen kein Eigenleben, keine Identität hat, sondern sich immer in eine Beziehung zu den anderen Personen stellt.

Schwierigkeiten bereitet hier nur die Gestalt der Mrs. Yeobright. Es ist auffallend, daß sie, eine der Hauptgestalten, sich mit dem sonst so einheitlich durchgeführten Stilprinzip scheinbar nicht erfassen läßt. Was von ihr im Sinne der Naturbeziehung gesagt wird, sind nur vereinzelte Bemerkungen, die, was besonders verwunderlich erscheint, ihrem immanenten Sinne nach nicht zwingend übereinstimmen. Sie ist weder ein Typ des „naiven" noch des „sentimentalischen" noch des die Natur ablehnenden dämonischen Menschen; sie scheint ganz außerhalb des Grundschemas des Aufbaus zu stehen. Andererseits aber hat sie doch eine betont zentrale Stellung inne, so daß, wenn ihre Gestalt sich nicht mit dem Prinzip der Natur-Mensch-Beziehung in Verbindung bringen ließe, dadurch die Möglichkeit, dies Prinzip als das durchgängig gestaltende anzusehen, überhaupt hinfällig würde. Doch gibt gerade die besondere Stellung dieser Frau, ihre Stellung als Mutter, den Ansatzpunkt zu einer Lösung der aufgetauchten Frage.

Ich erinnere an die spezielle Betrachtung des Verhältnisses von Mutter und Kind, das ich in seinen individuell verschiedenen Formen mit der aus der Beziehung zur Natur gewonnenen Gesamterlebensstruktur der einzelnen Personen in Verbindung brachte. Wir sahen dabei, daß das Mutter-Kind-Verhältnis als dem Natur-Mensch-Verhältnis parallel laufend zu betrachten sei. Nun wird die Idee der Mutter veranschaulicht durch die Gestalt der Mrs. Yeobright — oder umgekehrt ausgedrückt: Mrs. Yeobright ist die Verkörperung der Idee „Mutter", durch ihr Dasein wird die Mutter-Kind-Beziehung innerhalb des Romans konkret ermöglicht. Da letztere Beziehung aber nur eine einzelne Realisation der Natur-Mensch-Beziehung überhaupt ist, ergibt sich damit auch die Stellung von Mrs. Yeobright in der Natur-Mensch-Beziehung: sie ist nicht eine Person, die mit der Natur in Beziehung gesetzt wird, sondern sie ist selbst ein als Absolutes Gesetztes, an dem sich die verschiedenen Formen des Erlebens einer natürlichen Beziehung offenbaren.

Wie aber kommt es zu einer solchen Ausnahmestellung einer einzelnen Figur? Gerade in diesem Roman, dessen Kennzeichen strengste Einheitlichkeit ist, fällt es besonders auf, daß diese eine Person so herausgehoben ist.

Eine Erklärungsmöglichkeit ergab sich mir durch ein ganz persönliches Erlebnis. Gelegentlich eines Besuches in Max Gate, Dorchester, führte Mrs. Thomas Hardy mich durch das Haus und zeigte mir die Räume, in denen Thomas Hardy gelebt hat, und die durch verschiedene Ausstattungsstücke einen Blick in sein persönliches Leben tun lassen. Ich sah z. B. einen Trinkbecher, den ihm seine Mutter geschenkt hatte, als er ein Kind war, und den er sorgsam und liebevoll aufbewahrte; und ich sah ein Bild eines Frauengesichtes, das in seinem Gesamteindruck in überraschender Weise *dem* Bilde entsprach, das in mir von Mrs. Yeobright entstanden war. „Dies ist das Bild seiner Mutter", erklärte Mrs. Hardy — und damit war mir der Weg zum Verständnis der Frage, die Mrs. Yeobright betraf, gezeigt. Dazu kam noch eine Bemerkung, die Mrs. Hardy einmal im Gespräch fallen ließ, daß Mrs. Yeobright weitgehend ein Abbild von Hardys Mutter sei — so daß ich nun glaube, die Ausnahmestellung der Mrs. Yeobright organisch erklären zu können.[1])

Das Vorstellungsbild von Mrs. Yeobright steht im Geiste des Dichters in gedanklicher und vor allem in gefühlsmäßiger Verbindung mit dem Bilde seiner eigenen Mutter; es ist ein Denkmal, das der Sohn der Mutter gesetzt hat. Ihr Bild ist das, was als Gegebenes vorlag, und was in seinem Gesamtwesen als Verkörperung des Begriffes „Mutter" gesetzt wird. Sie untersteht nicht einer Stilisierung in demselben Sinne wie die anderen Personen des Romans, deren Wesen in geschlossener Vollendung wie gemeißelt vor uns steht. Im Gegenteil, es ist für ihre Stellung gerade sinngemäß, wenn sie ungleichartige Züge in sich vereinigt. Es entstehen dadurch Ansatzpunkte für das Herstellen von Beziehungen zwischen ihr und verschieden gearteten Personen.[2])

---

[1]) In diesem besonderen Falle läßt sich Autobiographisches zur Deutung einer Romanfigur heranziehen. Auf das Prinzipielle dieser Frage wird später eingegangen werden.

[2]) Vgl. die Herausarbeitung der verschiedenen Formen des Mutter-Kind-Verhältnisses.

Sehen wir nun noch einmal auf die einzelnen Stellen, in denen eine Beziehung zwischen ihr und der Natur gegeben wird, so erschließt sich uns diejenige Form der künstlerischen Stilisierung, der auch Mrs. Yeobright untersteht.

Einmal erscheint sie äußerlich als Teil der Natur; die Farn- und Ginsterbüsche der Heide sind ihr "a familiar surrounding";[1]) (vgl. Thomasin). In demselben Sinne verstehe ich die Bemerkung, daß Clym seine Mutter trifft "snipping dead leaves from the windowplants",[2]) und sie in dieser Beschäftigung auch während des sich entspinnenden bedeutsamen Gespräches mit dem Sohne fortfährt, wodurch ein völlig gedankenloses, mechanisch ausgeführtes Umgehen mit den Pflanzen gekennzeichnet wird — diese Züge deuten auf die Möglichkeit einer Beziehung zwischen ihr und dem Vertreter des „naiven" Menschen.

Einige andere Stellen,[3]) in denen von einem Verhältnis zur Natur bei ihr die Rede ist, zeigen sie in philosophierender Betrachtung von Naturgegenständen und gefühlsmäßiger Stellungnahme zu ihnen, geben also Ansatzpunkte für die Beziehung zum „sentimentalischen" Menschen.

Die übrig bleibende Stelle[4]) schließlich ist besonders interessant als eine Andeutung davon, daß auch eine Beziehung zwischen ihr und dem Wesen Eustacias denkbar ist, zugleich aber auch, daß diese Beziehung letztlich nur negativ sein kann, da Mrs. Yeobright absolut und wesentlich als „Mutter" erscheint, Eustacia aber dem Naturverhältnis der Mutter-Kind-Beziehung verständnislos gegenübersteht.

Damit glaube ich auch die Gestalt der Mrs. Yeobright sinngemäß aus dem angesetzten Kompositionsprinzip, zu dem sich hier noch ein Moment des Persönlichen gesellt, erklären zu können. Sie ist das Zentrum, gleichsam der Kristallisationspunkt, für das dem Natur-Mensch-Verhältnis parallel laufende Mutter-Kind-Verhältnis.

---

[1]) S. 40.
[2]) S. 214.
[3]) S. 342, 344, 355, 367.
[4]) S. 358-59; Sonne als "merciless incendiary, . . waiting to consume her"; ihr Blick, der anfangs einem Reiher folgt, nimmt dann "a direction contrary to the heron's path, . . upon Clym's house".

Wenn ich nun die besprochenen Gestalten noch einmal überdenke, so scheint mir der kompositorische Bau klar zu sein.

Die Atmosphäre der Heide ist die Grundlage; in der Beziehung zu ihr werden die Personen entwickelt.

Thomasin hat kein eigentliches Naturgefühl; sie braucht es auch nicht, weil sie unmittelbar zur Natur gehört, weil sie selbst noch Natur ist.

Auch Eustacia hat kein Naturgefühl, aber aus dem entgegengesetzten Grunde: sie *will* keine Beziehung zur Heide haben und *kann* es nicht; Verlangen nach der Großstadt, innere Dynamik, Ichzentriertheit lassen kein Naturgefühl aufkommen. Naturhaftes ist ihr wesensfremd, das Geistige zerstört es in ihr. Sie tritt *dann* in ein Verhältnis zur Heide, wenn das in der Heide und das in ihr selbst verhalten liegende Dämonische aktiv werden. Da aber beides einander entgegengesetzt ist, kommt es zum Widerstand und schließlich zur Zerstörung.

Clym steht in inneren Beziehungen sowohl zu Thomasin wie zu Eustacia. Er hat die Zusammengehörigkeit mit der Natur — wie Thomasin — *und* die Bewußtheit des Menschlich-Geistigen — wie Eustacia. Er strebt zu einer Synthesis der beiden antithetischen Prinzipien.

Als Zusammenfassung der Beobachtungen über die Beziehungen zwischen Mensch und Natur in "Return" und der daraus gezogenen Folgerungen diene eine tabellarische Uebersicht. Die angegebenen Stichworte ergeben sich je nach dem Gesichtspunkt, von dem aus wir uns den Personen nähern; ob wir ihre Stellung zur äußeren Natur oder das Verhältnis von Natur und Geist in ihnen betrachten, ob wir ihre Stellung innerhalb des künstlerischen Aufbaus des Romans angeben oder die Tendenz suchen wollen, die ihrem Wesen die Richtung gibt. Von einer Beziehung zum Dichter selbst wird an späterer Stelle die Rede sein.

	Thomasin	Eustacia	Clym
Stellung zur Natur	„naiv“	—	„sentimentalisch“
Verhältnis von Natur und Geist	Einheit	Gespaltenheit	Streben z. Einheit
Darstellung im Roman	in Bildern	in Gegensätzen	in Entwicklung
Stellung im Aufbau	Thesis	Anthithesis	Synthesis
Tendenz ihres Wesens	Natur	Dämonie	Logos

Die künstlerische Größe des Romans scheint mir im wesentlichen darauf zu beruhen, daß durch die Natur, d. h. durch die Atmosphäre der Heide, eine wahrhaft innere Einheit geschaffen wird, indem sich alle Einzelzüge und Einzelgesichtspunkte von dem einen Gesichtspunkt, der Beziehung zwischen Natur und Mensch, entwickeln.

III. Teil.

"Tess of the d' Urbervilles."

Vom ersten Ringen dunkler Kräfte,
Bis zum Erguß der ersten Lebenssäfte, . . .
Hinauf zu des Gedankens Jugendkraft,
Wodurch Natur verjüngt sich wieder schafft,
Ist *eine* Kraft, *ein* Pulsschlag nur, *ein* Leben,
Ein Wechselspiel von Hemmen und von Streben.
Schelling, Epikuräisch Glaubensbekenntnis.

1. Darstellung der Natur unter dem Gesichtswinkel der Subjektivität.

Auf "The Return of the Native" folgen — in der Reihe der Novels of Character and Environment — zeitlich "The Mayor of Casterbridge" (1886) und "The Woodlanders" (1887), die jedoch beide hier ausgelassen werden. Im "Mayor" ist die Behandlung der Natur nicht von besonderer Bedeutung;[1]) "Woodlanders" aber ist m. E. deutlich ein Uebergangswerk, in dem sich mehrere dichterische Tendenzen untereinander und mit Auseinandersetzungen mit der idealistischen Philosophie kreuzen.

Eine einheitliche und von den bisher besprochenen Romanen "Far" und "Return" verschiedene Auffassung der Natur findet sich dann in "Tess" (1891).

Zur Veranschaulichung der Andersartigkeit des Stiles von diesem Roman diene ein Vergleich der Behandlung des gleichen Themas „Winter", das in allen drei Romanen auftritt.

Die betreffende Stelle aus "Far" habe ich bereits in früherem Zusammenhange angeführt[2]) und dort darauf hingewiesen, daß die Vorstellung des Winters in eine Reihe einzelner, konkreter Wahrnehmungen aufgelöst wird.

In "Return" heißt die entsprechende Stelle: "Winter again came round, with its winds, frosts, tame robins, and sparkling starlight. . . . Thomasin laid her heart open to

[1]) Auch in "Jude" nicht, weshalb dieser Roman hier auch nicht behandelt wird.

[2]) S. 9 dieser Arbeit.

external influences of every kind".[1]) Hier wird also mehr der Gesamteindruck des Winterlichen betont und eine Beziehung hergestellt zwischen dem Menschen und den Erscheinungen der Winterwelt, eine Beziehung, die sich auf körperliche (frost, wind) oder seelische Dinge (tame robins, sparkling starlight) erstreckt.

In "Tess" ist die seelische Note, die in "Return" anklang, noch verstärkt und — was besonders zu beachten ist — subjektiv gegeben. Wir hören hier von "strange birds which began to arrive silently . . .; gaunt spectral creatures with tragical eyes — eyes which had witnessed scenes of cataclysmal horror . ., and retained the expression of feature that such scenes had engendered. . . . But of all they had seen which humanity would never see, they brought no account".[2]) Der Dichter selbst spricht hier; seine Seele fühlt sich hin zu etwas Seelenmäßigem in der Natur.

Man kann also an einem einzigen Beispiel der Naturbehandlung die Wesensverschiedenheit der drei Romane gleichsam ablesen;

in "Far": Auflösung in Einzelzüge,

in "Return": Vereinheitlichung der erlebten Eindrücke,

in "Tess": subjektive, lyrische Betrachtungsweise.

Fassen wir insbesondere den Unterschied zwischen "Return" und "Tess" ins Auge, so erkennen wir folgendes:

"Return" zeichnet sich dadurch aus, daß dort die Natur von den Menschen des Romans individuell verschieden gesehen und erlebt wird; in "Tess" dagegen sehen wir die Natur mehr mit den Augen des *Dichters*. In "Return" führen die der Natur gegenüber ausgesprochenen Gefühlsäußerungen zu den verschiedenen Charakteren der Romanfiguren, in "Tess" zu der Gefühls- und Gedankenwelt des Dichters. "Tess" ist daher ein besonders geeignetes Gebiet für eine Analyse von Hardys persönlichem Naturgefühl.[3]) Ueber

---

[1]) Return, S. 476. [2]) Tess, S. 369.

[3]) Es ist aber nicht angängig, aus dem Roman die Weltanschauung Hardys abzuleiten; er selbst betont ausdrücklich, "The sentiments in the following have been stated truly to be mere impressions of the moments, and not convictions or arguments"; Pref. to the Novels and Poems, 1912.

dieses Thema liegen bereits Untersuchungen vor, so daß sich eine Darlegung von dessen einzelnen charakteristischen Merkmalen hier erübrigt. Nur als ergänzender Beitrag sei darauf hingewiesen, daß die angeführte Stelle über die Vögel im Winter ihre innere Entsprechung findet in folgenden Worten, die Hardy in freundschaftlichem Gespräch geäußert hat; "It is very thoughtless to say, 'What a lovely day', when one remembers all the suffering and cruelty it means to birds and other creatures" [1]) — beide Male spricht sich die tiefe Sympathie für die Geschöpfe der Natur aus.

Dagegen ist es im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit wichtig, die spezifische Behandlung der Natur in "Tess" in ihrer Beziehung zum Gesamtcharakter des Romans zu untersuchen.

Beobachten wir die Art, wie die einzelnen Erscheinungen der Natur dargestellt werden, so fällt eine gewisse Uebereinstimmung mit der Technik von "Far" auf; auch in "Tess" finden sich deutlich impressionistische Züge, z. B. eine allgemeine sensualistische Reizsamkeit [2]) und eine Empfindlichkeit im besonderen für Licht- und Farbwirkungen.[3]) Typisch impressionistische Technik verrät sich auch darin, wenn statt der Widergabe eines Vorgangs und der einzelnen Tätigkeiten seine sinnlich wahrnehmbaren Spuren beschrieben

---

[1]) Talks, S. 37.

[2]) Sensualistische Empfindlichkeit.
The difference of the soil [zwischen upland u. lowland] was perceptible to the tread and to the smell. S. 445. —
The languid perfume of the summer fruits, the mists, the hay, the flowers, formed . . a vast pool of odour. S. 218. —
Erkennen von Stonehenge in der Nacht durch Abtasten der Formen. S. 510.

[3]) Darstellung von Lichtwirkungen.
... a soft yellow gleam was reflected from the buttercups into their shaded faces. S. 180. — Farbe der Pupillen im Sonnenlicht, their radiating fibrils of blue, and black, and gray, and violet. S. 220. — . . tiny blue fogs in the shadows of trees and hedges, all the time that there was bright sunshine elsewhere. S. 250.

werden;[1]) oder wenn mehrere Gegenstände zu einem Gesamtbilde zusammengeschlossen werden, indem der Blick von einem Ausgangspunkt her von einem zum andern entlanggeführt wird.[2]) In all diesen Zügen spricht sich „Wille und Fähigkeit zur Schaffung greifbarer Anschauungswerte“[3]) aus.

Aber, wie schon in "Far", erkennen wir auch hier den Unterschied von einem rein impressionistischen Werk. In "Far" geschieht die Stiländerung durch ein von außen her wirkendes Kompositionsgesetz, in "Tess" durch eine subjektive gefühlsmäßige oder gedankliche Durchdringung der Erscheinungen.[4]) Mitunter finden wir sogar ausgesprochen expressionistische Züge, z. B. den Fortschritt vom Aufnehmen des *Eindrucks* zum Spüren des *Ausdrucks*.[5])

Es scheint, als stände Hardy am Uebergang der beiden Stilarten. Vom Impressionismus behält er die Fähigkeit, Eindrücke aufzunehmen und sie darzustellen; zum Expressionismus aber treibt ihn seine Wesensart der subjektiven Fühlstärke.

Ein weiteres charakteristisches Merkmal der Naturbehandlung in "Tess" ist ihre betont symbolische Verwen-

---

[1]) Spuren des Vorganges: On the gray moisture of the grass were marks where the cows had lain through the night — dark-green islands of dry herbage the size of their carcases, in the general sea of dew. From each island proceeded a serpentine trail, by which the cow had rambled away to feed after getting up, at the end of which trail they found her. S. 170.

[2]) S. 515.

[3]) Brösel.

[4]) Vgl. die Stelle über die Vögel im Winter; zit. S. 70. oder: The cow and horse tracks in the road were full of water . . . Across these minute pools the reflected stars flitted in a quick transit as she [Tess] passed. . . the vastest things of the universe imaged in objects so mean. S. 298.

[5]) The gray half-tones of daybreak are not the gray half-tones of the day's close, . . . In the twilight of the morning light seems active, darkness passive; in the darkness of evening it is the darkness which is active and crescent, and the light which is the drowsy reverse. S. 168 f.

dung, eine bewußte und deutlich herausgehobene Verbindung von Situation, Zeit und Ort mit dem inneren Verlauf der Entwicklung.

Tess und Angel erleben eine nicht real erscheinende Situation,[1]) im ersten kühlen Morgengrauen, als alleinige menschliche Wesen inmitten der Natur — und daher fühlen sie sich als nicht körperlich, nicht menschlich, und in Angel entsteht das Bild einer nicht empirisch individuellen, sondern einer imaginär überindividuellen Tess.

Die Atmosphäre der Jahreszeit entspricht der inneren Verfassung der beiden Menschen. The season developed and matured,[2]) und ihre gegenseitige Annäherung wird immer intensiver, bis in beiden Regionen der Höhepunkt erreicht ist: "Amid the oozing fatness and warm ferments of the Var Vale at a season when the rush of juices could almost be heard below the hiss of fertilization, it was impossible that the most fanciful love should not grow impassionate . . . The Thermidorean weather . . seemed an effort on the part of Nature to match the state of hearts at Talbothays Dairy. The air of the place, so fresh in the spring, . . was stagnant and enervating now. . . As Clare was oppressed by the outward heats, so was he burdened inwardly by waxing fervour of passion".[3])

Auch für den Ort gilt die gleiche Parallelität. Das Tal der großen Dairies erscheint weit, großzügig und erheiternd, der Fluß klar und fröhlich geschwätzig;[4]) die Stätte ihres bitteren Elends aber, Flintcomb Ash, ist "a starve-acre place".[5])

Weitere Beispiele zu bringen, ist nicht nötig. Die Parallelität zwischen Naturerscheinungen und innerem Geschehen wird als Charakteristikum der Naturbehandlung bei Thomas Hardy allgemein hervorgehoben. Worauf ich hier besonderen Nachdruck lege, ist die Tatsache, daß eine solche Naturverwendung, die sich hauptsächlich in "Tess" findet, ein deutliches Hervortreten des Dichters darstellt. *Er* gibt der Situation noch einen besonderen Sinn — das Bild wird zum „*Sinnbild*". Es ist also nicht nur ein Abbild[6]) des Gegebe-

[1]) S. 169.
[2]) S. 167.
[3]) S. 192.
[4]) S. 136.
[5]) S. 365.
[6]) Vgl. Far.

nen, auch nicht dessen intuitiv geschautes und dann dargestelltes Urbild,[1]) sondern es soll etwas sagen,[2]) etwas meinen, und diesen subjektiven Sinn gibt der Dichter hier der Natur.

2. Der Gesamtstil des Romans und die Idee der Natur.

Hatten wir bisher die Behandlung der Natur in "Tess" hauptsächlich vom formalen Gesichtspunkt aus betrachtet, so soll nunmehr die inhaltliche Seite stärker berücksichtigt werden. Gerade die eben erörterte Tatsache der symbolischen Verwendung von Naturschilderungen leitet die Gedanken in diese Fragerichtung hinein; denn die Symbolik ist ja nicht nur ein Zeichen von Subjektivität überhaupt, sondern von einer in ganz bestimmter Weise gerichteten Subjektivität, nämlich von einem Erfülltsein von einer Idee und dem Wunsche, diese Idee darzustellen. Der Stil von "Tess" ist also seinem Wesen nach nicht realistisch, sondern subjektiv-symbolistisch, trotz teilweis impressionistischer Darstellung doch expressionistischer Denkweise sich nähernd, nicht naturabbildend, sondern ideedarstellend.

Diese Erkenntnis, daß in "Tess" eine besondere Betonung auf der Idee liegt, hat sich uns durch die Beobachtung der Naturbehandlung erschlossen; sie wird als grundsätzlich treffend bestätigt durch die Erforschung der seelischen Haltung des Dichters zu der Zeit, als er "Tess" konzipierte und zu sprachlicher Widergabe formte, die also den Gesamtstil dieses Werkes bedingt. An Hand von Aufzeichnungen und Briefen Hardys aus jener Zeit ist sie verhältnismäßig deutlich zu erkennen.

Hardys damalige seelische Verfassung unterscheidet sich wesentlich von derjenigen der "Return"-Epoche. Jenes war eine Periode intensiven Wachseins der Gefühlskräfte und frohen künstlerischen Schaffens gewesen, von Hardy als "our happiest time" [3]) bezeichnet; jetzt folgt eine Zeit grüblerischer, stark intellektueller Gedankenarbeit. Aus der "Return"-Zeit stammen Notizen über Natureindrücke, die stim-

[1]) Vgl. Return.

[2]) Vgl. auch Ausdrücke in "Tess", wie "to read a valley" (138); ein Tal ist "the hemmed expanse of verdant flatness" (137).

[3]) Life, S. 156.

mungsgemäß erlebt sind,[1]) er lebt "imaginatively";[2]) später begegnen philosophisch-metaphysische Betrachtungen über die Natur und ihre Vorgänge.[3]) Und hatte er in "Return" den Erlebniskomplex „Stadt" zu Personen und deren Erleben *geformt*, so stellt er jetzt Reflexionen darüber an.[4]) Besonders häufig finden sich in den Jahren nach 1878 Niederschriften von Gedanken, die Wesen und Formprinzip der Kunst betreffen; auch die drei größeren kunsttheoretischen Abhandlungen, "The Profitable Reading of Fiction", "Candour in English Fiction" und "The Science of Fiction", stammen aus der gleichen Zeit. Hier wird der Weg zum Stilprinzip von "Tess" gezeigt; er sei in den Hauptzügen nachgezeichnet.

Als eine Art Leitsatz kann ein Wort Hardys vom Jahre 1889 dienen, in dem er erklärt, "Each new style of novel must be the old with added ideas".[5]) Sein „alter" Stil wird vertreten durch die Bemerkung vom Jahre 1863, in der er den Hauptakzent in der Kunst des Romanschreibens auf eine "perfect and truthful representation of actual life" legt.[6]) Daraus entwickelt sich dann der „neue" Stil, der sowohl ein Beibehalten[7]) wie ein Hinzufügen zeigt. In seinen Ausführungen spiegelt sich diese Entwicklung von Hardys Kunstwollen wider. Zwar hält er noch fest an einem "going to nature",[8]) einer "appreciativeness of life in all its

---

[1]) "Swanage; evening after sunset. . . The sounds are two, and only two. On the left Durlstone head roaring high and low, like a giant asleep. On the right a thrush. Above the birds hangs the new moon, and a steady planet". Life, S. 142. Häufig über Sonnenuntergang, Nebel, Wasser, Vögel, Einsamkeit. "I sometimes look upon all things in inanimate Nature as pensive mutes". Life, S. 150.

[2]) Life, S. 141. Hörte bei Kerzenschein zu, wenn der Organist übte.

[3]) Life, S. 214.

[4]) Life, S. 224.

[5]) Life, S. 285.

[6]) Life, S. 53; zitiert hier S. 7.

[7]) Vgl. die angeführten realistisch-impressionistischen Züge in "Tess".

[8]) Life, S. 198.

manifestations",[1]) aber nur als der *Grundlage*, die dann wesentlich umgestaltet werden muß dadurch, daß bestimmte Beziehungen sowohl zum Dichter als zum vorgegebenen Stoff selbst sich an ihr auswirken.

1. Schon die Art, wie der Stoff aufgenommen wird, ist eine Aeußerung der Dichterindividualität,[2]) ja, sie *soll* es sein: "The seer should watch that pattern among general things which his idiosyncrasy moves him to observe, and describe that alone . . The result is . . purely the product of the writer's own mind".[3]) (1882). Das ist das Besondere an dieser Kunstauffassung, daß die Persönlichkeit des Künstlers in seinem Kunstwerk unbedingt spürbar sein soll;[4]) "Art is a changing of the actual proportions and order of things, so as to bring out more forcibly than might otherwise be done that feature in them which appeals most strongly to the idiosyncrasy of the author".[5]) (1890).

Mit dieser Forderung entfernt sich Hardy ein wenig von dem, was er in der "Return"-Epoche als höchste Kunst angesehen hatte, das Auffinden einer bisher unbemerkten Schönheit des inneren Wesens eines Dinges, einen Akt, den wir als "imagination" bezeichnen, und der wohl unbestritten als das Höchste der künstlerischen Tätigkeit anzusehen ist. In dem hier angeführten Wort (von 1890) liegt dagegen die Möglichkeit beschlossen, daß ein Werk auch dann als wahre Kunst zu gelten hat, wenn es dem Gegenstand Gewalt antut, vorausgesetzt nur, daß es des Künstlers Persönlichkeit ausdrückt.

---

[1]) Science of Fiction, in "Life and Art", S. 89. Vgl. dazu auch in derselben Abhandlung S. 88, "an observative responsiveness to everything within the cycle of the suns that has to do with actual life".

[2]) "Power of observation informed by a living heart"; Science of F., S. 90.

[3]) Life, S. 198.

[4]) Vgl. auch seine Bemerkung über Werke der bildenden Kunst; er schätzte Turners Gemälde hoch, denn "Each is a landscape *plus* a man's soul"; Life, S. 283. (Unterstreichung von Hardy selbst).

[5]) Vgl. auch "Art consists in so depicting the common events of life as to bring out the features which illustrate the author's idiosyncratic mode of regard"; Life, S. 294.

2. Aber diese Möglichkeit wird von Hardy, dem echten Künstler, auch der Theorie nach ausgeschaltet, indem er einen zweiten Gesichtspunkt aufdeckt, von dem aus die künstlerische Gestaltung des beobachteten Stoffes vorgenommen werden soll: Aenderungen von Seiten des Künstlers, "a disproportioning of realities",[1]) können nur *den* Sinn und Zweck haben, "to show more clearly the features that matter in those realities";[1]) d. h. im Kunstschaffen soll einzig der immanente Sinn des gegebenen Vorgangs herausgebracht werden! *"My art is to intensify the expression of things . ., so that the heart and inner meaning is made vividly visible".*[2]) Auf die Erfassung und Darstellung dieses inneren Sinnes allein hat sich das künstlerische Tun zu richten· denn diese innere Sinnerfülltheit alles Existierenden ist das eigentlich Wesentliche an den Dingen; "the Realities . . to be the true realities of life, hitherto called abstractions. The old material realities to be placed behind the former, as shadowy accessories".[3])

Wird in solchen Worten nicht wieder die Forderung der "imagination" ausgesprochen? Mir scheint, wir haben hier doch ein anderes Prinzip vor uns. Die "imagination" erkennt und ergreift das innere Wesen eines Dinges, sei es Person, Gegenstand oder Vorgang, seine *individuelle Idee;* hier aber liegt die Hauptbetonung auf der Idee der Realitäten, also der *allgemeinen Idee.* Dort wird das Wesen sichtbar dargestellt, hier die Idee intensiviert und ausgedrückt. Die Worte "intensify the expression of things" zeigen deutlich die Grundhaltung des Expressionismus an, dem es ja auch um Verkündung von Ideen zu tun ist. Ein solcher Wesenscharakter des Romans[4]) wird gleich bei Beginn durch den Titel des Ganzen angedeutet, "Tess . ., a Pure Woman". Tess ist also im wesentlichen nicht eine individuelle Gestalt, sondern die Verkörperung der *Idee* einer "pure woman". Es handelt sich um die prinzipielle Frage, was der Sinn dieses Adjektivs in der

---

[1]) Life, S. 299.
[2]) Life, S. 231 f.
[3]) Life, S. 232.
[4]) Vgl. auch das häufige Auftreten von Worten wie idea, reasoning, illusion, thought; all, every etc. in "Tess".

Natur ist,[1]) wie Tess sich selbst beurteilt, und wie sie von andern beurteilt wird.[2])

"Tess" erwächst also nicht auf der Basis der reinen "imagination", sondern einer expressionistisch gewandten Einstellung, die etwas zu verkünden und durchzusetzen hat.

In entsprechender Weise wird auch die Natur aufgefaßt. Es ist auffallend, wie oft gerade in diesem Roman das Wort "nature" ("Nature") gebraucht wird — schon diese Tatsache weist darauf hin, daß es sich in "Tess" weitgehend um den begrifflichen Gehalt von "Natur" handelt. "Nature" begegnet in verschiedener Bedeutung. Manchmal bezeichnet es die äußere, sog. „schöne" Natur,[3]) insbesondere alles Lebende,[4]) manchmal die allgewaltige, schaffende und gestaltende Urkraft, die Ursache alles Daseins und Werdens überhaupt.[5]) Meistens aber erscheint nature in Gegenüberstellung zu Begriffen wie civilization (190), culture (214), society (357), social law (123), propriety (191), conventional (117). Die hier zugrunde liegenden Gedanken sind offenbar die von „Natur" als etwas uranfänglich Gewordenem, Gewachsenem, nicht durch aktive Betätigung eines intellektuellen oder voluntaristischen Einzelichs Gemachtem oder Umgestaltetem, von „Natur" als unmittelbarer Verbindung mit dem Ursprung, als dem Zustand der Transzendentalität. Diese Idee des Naturhaften ist der eigentliche Sinn dessen, was in "Tess" als „Natur" verstanden wird. Die Natur ist nicht in ihrer Erscheinungsform an sich wichtig, sondern sie gilt als Vertreter des Eigenschaftsbegriffes „natürlich" = „natur-

---

[1]) In der Vorrede zur 5. Aufl. wendet sich Hardy gegen die, welche "ignore the meaning of the word in Nature"; VIII. Vgl. auch die Forderung in Candour: "the position of man and woman in nature . . . might be taken up and treated frankly". S. 84.

[2]) In "Far", als dem Gegensatz hierzu, ist die Idee von vornherein eindeutig klar: vanity, der Hauptfehler der Heldin, ist immer verächtlich. Hier liegt also kein Ideenproblem vor, sondern die individuelle Entwicklung der Persönlichkeit ist von Interesse.

[3]) Outdoor nature, S. 113, 262, 136.

[4]) Nature's teeming family, S. 357.

[5]) S. 25, 189, 306, 313, 394.

haft". Es handelt sich hier also nicht um eine Gegenüberstellung von Natur und Mensch, sondern um den Gegensatz Natur — Nicht-Natur, wobei jede der beiden Seiten durch eine Menschgestalt verkörpert werden kann.

Die „Natur" wird vertreten durch die äußere Natur und durch Tess, die in sich, zuerst unbewußt, dann bewußt, den Sinn der Natur verkörpert. Auf diese Deutung ihres Wesens wird in der Darstellung großer Nachdruck gelegt.

Drei Punkte möchte ich hervorheben.

1. Sie wird als ein Bild der Ursprünglichkeit gezeichnet, indem die Naturhaftigkeit ihrer äußeren Erscheinung [1]) und vor allem ihre Vitalität [2]) deutlich betont werden. In ihr sind diejenigen Instinkte lebendig, die alles Kreatürliche beherrschen, der "instinct of self-preservation" [3]) und der "appetite for joy".[4]) Angel Clare, der an die Prinzipien der Vernunft und der Gesellschaft gebunden ist und unter ihnen leidet, sieht in ihr das Naturkind, "the fresh and virginal daughter of Nature".[5]) Er liebt sie als das ihm begegnende Idealbild des gesuchten naturhaften Daseins. Sie scheint ihm einer Zeit anzugehören, ehe noch der Intellekt die ursprüngliche Frische des Lebens ertötete.[6])

2. Tess fühlt einen gleichen Sinn in der Natur wie in ihrem eigenen Leben. Nur für unnatürliche, konventionelle Anschauungen erscheint ihr Jugenderlebnis als Sünde und als Schande — in der Natur ist es das nicht, so

---

[1]) S. 219, als Angel sie nach einem Schlaf in der Sommersonne trifft: the brimfulness of her nature breathed from her. — S. 241 f., die Gegenüberstellung: Eisenbahnbetrieb — Tess im Regen unter einer Weide.

[2]) 194; . . nothing ethereal about her face; all was real vitality, real warmth, real incarnation. And it was in her mouth that this culminated . . .; auch S. 230, every see-saw of her breath, every wave of her blood, every pulse singing in her ears, was a voice that joined with nature in revolt against her scrupulousness.

[3]) S. 244.

[4]) S. 246, 367. Vgl. auch: The irresistible, universal, automatic tendency to find sweet pleasure somewhere, which pervades all life, . . had . . mastered Tess; S. 136.

[5]) S. 157; ähnl. S. 164 (daughter of the soil).

[6]) S. 157.

wie auch sie es nicht als Sünde fühlt. Dort ist sie nicht "out of harmony with the actual world".[1]) Durch dieses „Sinnfühlen" (Pongs) gewinnt sie innere Ruhe[2]) und Fröhlichkeit[3]) und kommt zur Entfaltung ihres fraulichen Wesens.[4])

Auch in Einzelvorgängen in der Natur ist sie deren Sinn so zugänglich, als wenn sie selbst ihr angehörte. Die Keimkraft des Frühlings erweckt auch in ihr einen neuen Bewegungstrieb,[5]) und beim Anblick der verwundeten Vögel fühlt sie, daß gleiches Leid die Natur- wie die Menschenwesen trifft.[6])

3. Diese starke Zusammengehörigkeit mit der Natur wird so intensiviert, daß Tess schließlich als eins mit der Natur erscheint. Daß sie als „Teil der Landschaft"[7]) gezeigt wird, ist nur ein äußeres Bild für ihre innere Verfassung: die äußere Natur ist ihr wesensgleich;[8]) sie fühlt sich einem allumfassenden, lebendigen Zusammenhang angehörend. Wo die Naturvölker die Sonne anbeteten, nur den Himmel über sich als Dach — da ist sie „zu Hause".[9]) In dem Gefühl, „eins zu sein mit allem, was lebt" (Hölderlin), ruft sie mit den rhapsodischen Worten eines Psalmes die ganze Kreatur auf zu gemeinsamer Lobpreisung Gottes. Diese Stelle will Hardy so verstanden wissen, daß es sich hier um einen Ausbruch von ursprünglichem, heidnischem Fetischismus handele, — trotz der christlichen Form, in der sich das Gefühlserlebnis sprachlich äußere. Welche Deutung man auch immer annehmen will — wichtig ist in jedem Falle, das Gefühl der All-Einheit aller Wesen, das sich hier ausspricht — keine Vereinzelung und Besonderung des eigenen Wesens, sondern enge, brüderliche Verbundenheit mit der gesamten Natur. So ist auch Tess' Ende nur die Vollendung ihres Wesens, dessen Sinn Verkörperung der Idee „Natur" ist. Sie sinkt zurück in den Ursprung, aus dem sie kam; sie geht ein in den Kosmos. —

Verkörpert Tess die Idee „Natur", so wird die andere Seite, Nicht-Natur, durch Angel Clare vertreten.[10]) Er ist "a peasant only by position, not by nature".[11]) Trotz des ländlichen Aeußeren, in dem er Tess zuerst begegnet,

---

[1]) S. 110. [2]) S. 355. [3]) S. 167. [4]) S. 127.
[5]) S. 128. [6]) S. 357. [7]) S. 113, 359.
[8]) S. 161. [9]) S. 511.
[10]) In dieser Auffassung Angels schließe ich mich an eine Seminararbeit von Schüttpelz, W.-S. 1927/28, an.
[11]) S. 299.

erkennt sie doch sogleich, daß er innerlich einer anderen Sphäre angehört.[1]) Im Gegensatz zu der instinktsicheren Tess ist er nicht fähig, die in ihm redenden Stimmen richtig zu verstehen.[2]) Wir beobachten daher in ihm ein Schwanken zwischen einer naturhaft wirkenden Kraft, einem Trieb, der ihn zur Natur und zur rückhaltlosen Vereinigung mit Tess, der „Natur", drängt, und dem reflektierenden Intellekt, mit dem er die ihm begegnenden Formen von Natur logisch zergliedern und wertend moralbestimmt einordnen muß. Die Vernunft wird ihm „zum zerstörenden Feind des unmittelbar hervorquellenden Lebens und seiner Vielgestaltigkeit",[3]) und er steht vor uns als der Sklave von "custom and conventionality"[4]) — im weitesten Sinne verstanden — als Vertreter einer dem Naturhaften entgegengesetzten Atmosphäre.

Das Verhältnis zwischen Tess und Angel ist demnach eine Verkörperung der Frage, die den menschlichen Geist wohl immer beschäftigen wird, da sie aus dem tiefen Gefühl der Zwiespältigkeit des eigenen Wesens stammt, der Frage nach dem Gegensatz von Natur und Nicht-Natur.

Auch die Gestalt Alecs kann im Sinne der Darstellung dieses Problems verstanden werden; denn er trägt dazu bei, daß in Tess die „Natur" sich in reiner Transzendentalität, in der Idee, darstellt.[5])

Sinn und Zweck aller empirischen Gegebenheiten in "Tess" ist es also, "to intensify the expression of things . . so that the heart and inner meaning is made vividly sensible".[6])

---

[1]) S. 446.
[2]) S. 199.
[3]) Schüttpelz.
[4]) S. 340.
[5]) Vgl. Goethe, „Die Natur": „Man gehorcht ihren Gesetzen, auch wenn man ihnen widerstrebt; man wirkt *mit* ihr, auch wenn man *gegen* sie wirken will". (Unterstreichungen von Goethe).
[6]) Life, S. 231.

IV. Teil.

Zusammenfassende Betrachtung der Romane.

Das Vorrecht der Natur ist Fülle und Leben; das Vorrecht der Kunst ist Einheit.
Fr. Schlegel.

1. Gegenüberstellung.

Ueberblicken wir nun noch einmal zusammenfassend die drei hier besprochenen Romane, so läßt sich deutlich eine Entwicklung verfolgen, die sich in Auffassungsweise, Wertung und kompositionstechnischer Bedeutung der Natur äußert.

Mottoartig kann diese Entwicklung durch ein Wort Hardys gekennzeichnet werden; "I feel that Nature is played out as a Beauty, but not as a Mystery".[1]) Im einzelnen ergibt sich folgendes Bild:

Auffassungsweise der Natur.

Das Konkret-Erlebnismäßige, das in "Far" noch alles bedeutete, ist in "Tess" nur Objekt für eine tiefgehende symbolische Deutung.

Dazwischen steht "Return", indem die Natur hier teils als äußerlich Gegebenes wichtig, teils als symbolisch zu Deutendes zu verstehen ist.

Auf der verschiedenen Basis steht auch eine jeweils andere

Wertung der Natur.

In "Far" ist die Natur Gegenstand der menschlichen Betätigung.

In "Return" stehen sich Natur und Mensch als zwei wohl verschiedene, aber doch gleichwertige Wesenheiten gegenüber.

In "Tess" ist die Natur eins und alles, das All-Eine, aus dem alles entspringt, und in das alles Vereinzelte wieder eingeht.

---

[1]) Life, S. 242.

Dementsprechend verschieden gestaltet sich das

Verhältnis von Natur und Mensch.

In "Far" kommt es durch Naturvorgänge zu einer Begegnung zwischen Mensch und Mensch; ist der Mensch mit der Natur allein, so beginnt er, aktiv eine Tätigkeit an ihr auszuüben.

In "Return" findet eine Begegnung statt zwischen Mensch und Natur; die Natur wirkt auf den Menschen ein, und er nimmt Stellung dazu.

In "Tess" kommt es durch das Verhalten des Menschen zu einem Gegenüberstellen der Idee der Natur und der im Menschlichen dargestellten Natur von Seiten des Dichters. Der Mensch erscheint als Verkörperung oder Gegensätzlichkeit in bezug auf die Idee von „Natur".

Es ergeben sich demnach charakteristische Unterschiede in der

Bedeutung der Natur für die Gestaltung des Romans.

Von der Behandlung der Natur als dem Ausgangspunkt kommen wir

in "Far" — zur Handlung;

Natur und Mensch sind zwei je für sich wichtig genommene Phänomene; in seinem Tun richtet sich der Mensch nach der Natur, aber innerlich stehen sich beide Seiten fern;

Natur = Stoff des Romans;

in "Return" — zu den Personen;

Natur und Mensch stehen in innerer Beziehung; des Menschen Sein wird geformt durch Berührung mit Natur;

Natur = Beziehungsglied;

in "Tess" — zur Idee;

Natur und Mensch werden vom Dichter aus in symbolische Beziehung gebracht; ihrer beider Idee wird dadurch entwickelt und verkündet;

Natur = Symbol.

2. Würdigung.

Aus der Beobachtung der Naturbehandlung haben sich gewisse Stichworte als charakteristisch für jeden einzelnen Roman ergeben. Zu den gleichen Stichworten (Handlung, Personen, Idee bezw. Stoff, Beziehung, Symbol) als den kennzeichnenden Unterschieden der Romane kommen wir aber auch, wenn wir uns von anderen Gesichtspunkten her die jeweiligen Eigentümlichkeiten je eines Romans vergegenwärtigen.[1]) In allgemeiner Würdigung der drei besprochenen Werke können wir also sagen, daß in ihnen

[1]) Sogar in der Verschiedenartigkeit der Ueberschriften der einzelnen Kapitel in jedem der Romane kommen die charakteristischen Merkmale zum Ausdruck.

In "Far" sind sie meist durch mehrere, unverbunden nebeneinandergestellte Substantive gegeben, die menschliche Tagesereignisse betreffen, oder durch einfache Verben, die schlichte, prosaische Dinge berichten; z. B. The fair — the journey — the fire (Kap. 6); the Valentine (13); the chat — the malthouse (8); in the marketplace (17); hiving the bees (27); Bathsheba talks with . . (51): Grundhaltung ist also die des Gegenständlich-Handlungsmäßigen.

In "Return" sind die Ueberschriften

a) an sich bedeutsamer, (Humanity appears on the scene, hand in hand with trouble; Kap. I, 2; Lights and sounds draw the wanderers together, Kap. V, 9. 'Wherefore is light given to him that is in misery?' V, 1).

b) das Schwergewicht wird auf *innere* Vorgänge gelegt. ('My mind to me a kingdom is'; III, 1. Firmness is discovered in a gentle heart; II, 8.)

c) Die Menschen erscheinen oft als durch eine andere Macht geleitet, (Eustacia is led on to an adventure; II, 4) wenigstens wird das Vorhandensein von etwas Anderem, Wirkendem angedeutet. (A coalition between beauty and oddness; II, 7).

Grundhaltung hier ist die des Seelenhaft-Beziehungsmäßigen. Dieser *Beziehungscharakter* spiegelt sich auch in der *Form* der Ueberschriften. Entweder wird die Beziehung direkt ausgesprochen (A little sound produces a great dream; II, 3; Sharp words are spoken, and the crisis ensues, III, 5), oder sie wird durch eine Fassung in Gegensätzen, die sich auf einen gemeinsamen gedanklichen Einheitspunkt beziehen, zum

allen die Behandlung der Natur eine bedeutsame Stellung einnimmt: sie führt unmittelbar zum Zentrum des betreffenden Werkes, gehört also in bezug auf die Komposition jeweils zu den konstitutiven Elementen des Werkes. Zugleich aber ist sie, vom Standpunkt des Lesers aus gesehen, ein Zeichen für die Einheit der Gesamtkonzeption jedes Romans, da sich alle andern Eigenheiten mit diesem einen Gesichtspunkt in Zusammenhang bringen lassen. In der Einzelausführung allerdings ist diese Einheit der Gesamtkonzeption in verschiedenem Grade verwirklicht worden, so daß in bezug auf die künstlerische Gestaltung doch ein verschiedener Wertgehalt im einzelnen vorliegt.

In "Far" hat die Erscheinungsweise in einer monatlichen Zeitschrift die Forderung der Einheitlichkeit zurücktreten lassen hinter dem Bestreben, in jedem einzelnen Abschnitt den Lesern etwas Fesselndes zu bieten.[1]) Außerdem wurde der Schluß in aller Eile geschrieben, ("in a gallop"; Life, S. 132), während der Anfang bereits veröffentlicht wurde, so daß auch daraus manche Unausgeglichenheiten herrühren. Daß aber ein *Streben* zur Einheitlichkeit in der Durchführung eines einmal angeschlagenen Grundtons vorhanden ist, läßt sich gerade an der Behandlung der Natur erkennen. Man kann hier — scheinbar paradox — von einer Einheitlichkeit in der Gesamttendenz zur Mannigfaltigkeit sprechen.[2])

In "Tess" ist die Einheit der Gesamtkonzeption aus einem entgegengesetzten Grunde etwas durchbrochen worden. Hier tritt jeder Gedanke an Wünsche des Publikums zurück.

Ausdruck gebracht (The morning and the evening of a day, III, 8.).

Zu beachten ist auch, daß jeweils mehrere Kapitel zu einem „Buch" zusammengefaßt werden.

In "Tess" wird nur der Fortgang der Entwicklung in einzelnen „Phasen" angegeben; Betonung der Idee! (Maiden. Maiden no more. The Consequence. The Woman pays. The Fulfilment).

[1]) Ich erinnere an das Wort Hardys, "I am anxious and willing to give up any points which may be desirable in a story when read as a whole, for the sake of others which shall please those who read it in chapters". Life, S. 131.

[2]) Vgl. „Die romaneske Kunst hat als Prinzip ihrer inneren Form die Formlosigkeit". Deutschbein, Kolleg 6. VI. 29.

Es ist ein Aussprechen von Beobachtungen und Gedankengängen, die dem Dichter damals persönlich nahelagen. In seinen Tagebüchern finden wir in jener Zeit zahlreiche Bemerkungen über Dinge und Fragen, die auch in "Tess" eine Rolle spielen. Zum Teil sind die Einträge fast wörtlich in den Roman übergegangen.[1]) Diese Probleme begegnen in "Tess" nun nebeneinander, in verschiedener Wendung und Beleuchtung. Dadurch ergeben sich hie und da Widersprüche in der Auffassung mancher Begriffe. "Nature" z. B. wird ganz verschieden verstanden,[2]) und selbst in der gleichen Bedeutung, als Urprinzip, vertritt es manchmal entgegengesetzte Eigenschaften.[3])

"Tess" kann uns daher als Widerspiegelung von Hardys innerem Leben zu jener Zeit besonders wertvoll sein; doch vom rein künstlerischen Gesichtspunkt aus steht es nicht an erster Stelle.

Das Optimum künstlerischer Leistung scheint mir in jeder Beziehung "Return" zu sein. Hier sehe ich die Einheitlichkeit der Urkonzeption am weitesten erreicht. Aeußeres und Inneres, Interessen des Stoffes und der Idee, Objektives und Subjektives sind hier in schöner Ausgeglichenheit miteinander verbunden. In "Far" war ein von außen gesetzter Zweck wirksam gewesen, in "Tess" eine sozial-ethisch und metaphysisch gerichtete Geisteshaltung. In "Return" aber ergeben sich alle Einzelheiten aus dem immanenten Prinzip der Natur-Mensch-Beziehung, so daß dieser Roman wirklich die Forderung erfüllt, die Hardy selbst aufstellt, "A novel should be an organism".[4]) "Return" ist ein absolut in sich geschlos-

[1]) Vgl. "That which, socially, is a great tragedy, may be in Nature no alarming circumstance"; Life, S. 286 u. "Tess", S. 110, "She had been made to break a social law, but no law known to the environment. . . (of nature)." Auch S. 357, S. 483, S. 106: "Tis nater, after all!" (T.'s Fall.) Auch im "Dorsetsh. Labourer" finden sich Gedanken und Sätze, die in "Tess" wiederkehren, z. B. über den "hodge"; oder über die Fähigkeiten des Landvolks, "some Miltonic, some Cromwellian", Lab. S. 23, Tess S. 154.

[2]) Vgl. hier S. 78.

[3]) S. 306 "trickery", S. 313 "vulpine slyness", aber S. 357, 161, 110, 335 als Typ der Güte, Gerechtigkeit, Beruhigung.

[4]) Life and Art, S. 69.

senes Kunstwerk. Alle, auch die kleinsten, scheinbar nebensächlichen Züge haben ihre Bedeutung; alle werden verwertet — nicht in kleinlichem Konstruieren, nicht in rationaler Berechnung, sondern mit der Irrationalität des echten Kunstschaffens, in tiefem Erfassen ihrer Beziehung zu dem Gesamtsinn des Romans.

Ein ähnliches Bild der Einzelwürdigung ergibt sich, wenn wir die drei Romane zu der Persönlichkeit des Dichters in Beziehung setzen. Es wird damit allerdings ein Gebiet berührt, das, gerade bei Hardy, große Vorsicht erfordert, die Frage des Autobiographischen. Er selbst hat häufig davor gewarnt, aus seinen Romanen, also Werken der Fiktion, autobiographische Dinge herauszulesen. Trotz der sonst anerkennenden Würdigung des Buches von Hedgcock z. B. erhebt er deutlichen Einspruch gegen das Biographische darin:[1]) die aus den Werken hergeleiteten Tatsachen seien sachlich nicht richtig — und das konnte er, dem "truth" das höchste Prinzip aller Kunst und Philosophie war,[2]) nicht vertragen. Außerdem aber sei ein solches Vorgehen einem lebenden Schriftsteller gegenüber taktlos[3]) — und das mußte ihn, der von ganz besonderem persönlichen Zartgefühl war,[4]) empfindlich verletzen.

Aber wir können jetzt anders vorgehen. Anstatt biographische Tatsachen oder Charaktereigenschaften *heraus*zulesen, können wir umgekehrt — nach neueren Veröffentlichungen[5]) — von diesen Tatsachen als etwas Gegebenem ausgehen und sie, wenn es nötig ist, als Hilfe benutzen, um seine Werke phänomenologisch zu verstehen und in ihnen Hardy selbst, den Menschen, zu finden.

---

[1]) In Talks, S. 73 ff.

[2]) Pref. to the Novels and Poems, S. XII; Apology, S. 525 ff. u. öfter.

[3]) Talks, S. 74.

[4]) Für den Schuhmacher Robert Penny (in A Pair of Blue Eyes) hätte er lieber dessen eigentlichen Namen Robert Reason verwendet, unterließ es aber, weil er dachte, "there were possible relatives who might be hurt by the use of it". Der Mann selbst war lange tot. Life, S. 122.

[5]) Hauptsächlich in dem oft zitierten Early Life by F. E. Hardy; auch bei Brennecke, Life of Thomas Hardy; für mich kommen noch persönliche Gespräche mit Mrs. Hardy dazu.

Untersuchen wir daraufhin unsere Romane, ob und wo Hardy, der Mensch, zu erfassen sei, so scheint mir "Far" auszuschalten. Wohl zeigt dieser Roman wichtige Züge von Hardy, dem Künstler, in einer bestimmten Entwicklungsperiode, wohl erkennen wir daraus einzelne Merkmale seines Empfindungs- und Vorstellungslebens, aber einen Eindruck von Hardys eigentlichem Wesen gibt dieser Roman nicht.

Ganz anders liegen die Dinge bei "Tess". Bei Behandlung dieses Romans wies ich ausdrücklich hin auf die ausgesprochene Subjektivität darin — und doch möchte ich auch "Tess" nicht als wirklichen Ausdruck des Menschen Hardy ansehen. "Tess" läßt uns tief in die Gefühlswelt des Dichters sehen; aber von seiner Gedankenwelt sehen wir nur einen Teil, nur die ihn zu jener Zeit beschäftigenden Ideen. Die Fragen, die darin aufgeworfen werden, sind *seine* Fragen; die Antwort aber ist *nicht* seine Antwort.[1]) Als Lösung in "Tess" hatten wir ein Aufgehen des Menschen im Kosmos erkannt, ein Zurücksinken des vereinzelten Intellektwesens in das All der Natur. Doch dieser All-Einheitsglaube ist für Hardy nicht Bekenntnis, sondern nur eine Möglichkeit, der andere Möglichkeiten zur Seite stehen.[2]) Gerade seine Metaphysik ist voll von "obstinate questionings in the exploration of reality",[3]) und die ruhige, naive Selbstverständlichkeit, mit der Tess der Erfüllung ihres Seinsprinzips entgegengeht, ist in Hardy selbst nicht gleicherweise vorhanden.

---

[1]) Man vergleiche etwa die verschiedene Beantwortung der Frage nach einer Seele in der Natur in den Gedichten:

a) To Flowers from Italy: *If* all organic things be sentient, . . as some men say, . . . S. 117; ähnl. zweifelnd in Domicilium, Z. 5 oder The Last Chrysanthemum; S. 137.

b) The Darkling Thrush, S. 137; . . . some blessed Hope whereof he knew and I was unaware.

[2]) Man vergleiche etwa

a) The Wind blew Words, Coll. P. S. 419: alle Geschöpfe "are stuff of thy own frame". Aehnlich: Transformations, S. 443.

b) "An object or mark raised by man on a scene is worth ten times any such formed by unconscious Nature. Hence clouds, mists, and mountains are unimportant beside the wear on a threshold, or the print of a hand". Life, S. 153. Aehnl. Betonung des spezif. Menschlichen, Life, S. 72.

[3]) Apology, S. 526.

So bleibt noch die Frage, wie in "Return" das Verhältnis zwischen dem Persönlichen und dem in der Dichtung Gegebenen ist. Künstlerisch beurteilt, ist dieser Roman der Höhepunkt. Sollte nicht ein Künstler in seinem besten Kunstwerk auch menschlich am besten zu erfassen sein? Nicht in einzelnen kleinen Zügen, aber in der Ganzheit seines Wesens?

Meine Ueberzeugung ist, daß, so wie Hardy mit "imagination" das innere Wesen der Heide gesehen und zu Egdon Heath geformt hat, er mit der gleichen "imagination" auch sein eigenes inneres Wesen gesehen und es zur Gestalt Clyms geformt hat.

Es ist auffallend, wie viele Einzelübereinstimmungen zwischen Hardy und Clym sich finden. In Clym spiegelt sich Hardys eigene Stellung zur Heide, die ihm als Heimat lieb ist,[1]) mit der, als einer Erscheinung der Natur, er innere Verbindung hat,[2]) in der er körperlich und seelisch gesundet[3]), und deren Vergangenheit ihm lebendig ist.[4]) Clyms Erlebnis der Stadt in seiner positiven wie negativen Gefühlsbewertung entspricht dem, was Hardy selbst erlebt hat,[5]) und Clyms Ansicht in sozialen Fragen ist der Ausdruck eines Mannes, der, wie Hardy, durch "absolute lack of social ambition" auffällt und seine Mutter dadurch so sehr betrübt, daß sie ihm das schwer vergessen kann.[6])

Solche und noch weitere Entsprechungen[7]) können na-

---

[1]) Vgl. Childhood among the Ferns, in Winter Words, S. 65 f. Domicilium, hier S. 28; Wessex Heights, Coll. Poems, S. 300.

[2]) "I sit under a tree, and feel alone; I think of certain insects around me as magnified by the microscope . . . and I feel I am by no means alone". Life, S. 141.

[3]) Wessex Heights, Coll. P., Life, S. 193.

[4]) Life, S. 72 f.

[5]) Life, S. 74.

[6]) Life, S. 20. Vgl. auch: "did not care for life as a science of climbing; shrank from the business of social advancement"; Life, S. 70.

[7]) Vgl. auch die Tatsache, daß Clym den Namen eines Vorfahren von Hardy trägt — als einzige Gestalt aller Romane. An sich genommen ist diese persönliche Beziehung bedeutungslos, im Zusammenhang mit allem andern vielleicht doch beachtenswert.

türlich zufällig sein. Sie können aber auch ihren Grund haben in einer letztlichen Identität der beiden Individuen. Dann wäre die Aehnlichkeit ihres durch äußere Lebensumstände entwickelten „empirischen Charakters" (Schopenhauer) der organische Ausfluß ihrer gleichen „intelligiblen", uranfänglich in ihnen angelegten Charaktere. Dies letztere möchte ich für Clym annehmen. Die genannten Uebereinstimmungen haben ihren Wert nur darin und dadurch, daß sie aus einer im tiefsten Grunde bestehenden Einheit stammen; d. h. der intelligible Charakter des Clym ist das, was Hardy als sein eigenes Seinsprinzip erkannt hat.

Die genannten Uebereinstimmungen stehen im Zusammenhang mit mehreren größeren Fragenkomplexen. Es handelt sich um Hardys Stellung zur Heimat, zur Metaphysik und zur Wertwelt.

Es wird immer wieder betont, daß Hardy ein starkes Heimatgefühl gehabt habe. Fragt man sich nach den Faktoren, die zur Entstehung eines solchen Gefühls beitragen können, so scheinen es folgende zu sein:

1.) ein geopsychischer, der entweder unbewußt wirkt, in klimatologischen Erscheinungen z. B., oder bewußt empfunden wird, als Gefühlswirkung gewisser landschaftlicher Formen;
2.) ein assoziationspsychologischer, der sich aus rein persönlichen Bindungen (Familie, Freundschaft) oder allgemein historischen Erinnerungen und Interessen speist.

Ueber den ersten Faktor haben in letzter Zeit Clauß[1]) und Strich[2]) gehandelt, die beide von einem Einfluß der Landschaft auf die in ihr lebenden Wesen überzeugt sind. Clauß z. B. glaubt feststellen zu können, daß „Seele und Umwelt eine Einheit des Wesens bilden",[3]) daß „die Seele gebildet und erzogen wird vom Stile ihrer Umgebung";[3]) auch Strich führt ähnliche Gedankengänge durch. Beide sprechen zwar von einer rassischen oder völkischen Einheit, deren Erlebensstil durch den Stil der Landschaft bestimmt werde; sollte man aber Derartiges nicht auch mit Beziehung auf ein Einzelindividuum annehmen können? Dies ganze Gebiet ist noch zu wenig streng wissenschaftlich erforscht, als daß hier

[1]) Clauß, Rasse und Seele.
[2]) Strich, Natur und Geist in der deutschen Dichtung.
[3]) Clauß, S. 33.

darüber endgültige Aussagen gemacht werden dürften. Wir können daher nur vorsichtig tastend uns diesen Problemen nähern und die sich ergebenden Antworten nur als mutmaßliche betrachten — unter diesem Vorbehalt aber möchte ich sie nicht umgehen, da für die vorliegende Arbeit gerade die Frage eines möglichen inneren Zusammenhanges zwischen einer Landschaft und der Seele bezw. dem Charakter eines in ihr lebenden Menschen von Bedeutung ist. Von Hardy haben wir nämlich auch ein in diesen Gedankenkomplex gehöriges Wort, das er mit Bezugnahme auf einen persönlichen Bekannten geäußert hat; "The lovely dignity of the countryside leaves its photograph on the people . . I've become convinced that climate really makes character".[1]) Er hat sich also bewußt mit dem Problem einer inneren Verbundenheit von Mensch und Landschaft beschäftigt,[2]) und er hat die Frage nach einem Einfluß von Seiten der Landschaft auf den Menschen positiv beantwortet. Er muß also selbst etwas Derartiges an sich verspürt haben.

Allerdings ist solch ein Einfluß nicht als Zwang anzusehen, dem der Mensch blindlings unterworfen ist;[3]) an sich selbst und seiner Schwester, die beide der Heide entstammen und doch sich ganz verschieden entwickelt haben, hatte Hardy einen deutlichen Beweis dafür. Der Mensch und sein Schicksal sind schließlich doch sein eigenes Werk, das dann zeigt, ob er dem Einfluß zugänglich war, wie weit er ihm nachgeben konnte, und wo etwa er ihm entgegenarbeiten mußte. Der Sinn dieses Einflusses, wie Hardy ihn auffaßte, trifft etwa mit den Worten Wilhelm Schäfers zusammen: „Ich vermute, daß ziemlich jeder von uns eine . . Wahlheimat hat, eine Stätte, an der er . . wohnen möchte, weil seine Natur dort Erfüllung ihrer Sehnsüchte, also Bestätigung eines ge-

---

[1]) Brennecke, Life, S. 14.

[2]) Einen weiteren Beweis hierfür gibt auch die Tatsache, daß er Swinburne veranlaßte, sich auf der Insel Holy Isle niederzulassen, da diese "specially suited for him" sei. Life, S. 313.

[3]) Dies möchte ich besonders betonen im Hinblick auf Eustacia, die häufig nur als Opfer der ihr entgegenstehenden Natur angesehen wird. Ich habe daher versucht, die in ihr selbst liegenden Ursachen ihres Untergangs auch herauszuheben.

wissen Uebersichhinaus in ihrem Wesen zu finden hofft." Wenn aber diese „Wahlheimat" und die empirische Heimat zusammentreffen, wenn der Mensch in „seiner" Landschaft leben kann, dann entsteht eine Wechselbeziehung zwischen beiden. Der Mensch liebt diese spezielle Gegend — die Landschaft aber bildet in ihm diejenigen Züge aus, die in seinem ursprünglichen Wesen ihr adäquat sind.

Welcher Art kann nun der Einfluß der Heide sein auf eine Seele, für die sie wirklich „Heimatlandschaft" ist?

Die Heide stellt den Typ der nordischen Landschaft dar. Als Wirkung einer solchen findet Clauß, daß sie als unbegrenzte Ebene auf Bewegung hinweise, „zur Ueberwindung der schrankenlosen Ferne". (S. 36). Ein Mensch, der vom Stil einer solchen Landschaft bestimmt werde, sei charakterisiert durch das Gefühl eines Abstandes von der Umwelt, der nun durch das eigene Tun überwunden werden solle. Die Welt sei ihm immer Aufgabe.

Was hier als abstrahierte Charakterisierung festgelegt wird, trifft zusammen nicht nur mit dem Bilde von Hardys Persönlichkeit, sondern auch mit dem, was er als Einfluß der Heide auf sich zu spüren glaubte — und auch mit dem Bilde von Clym! Denn auch Clym steht, wie wir gesehen haben, in innerer Beziehung zu seiner heimatlichen Landschaft, er ist ein "product of the heath".[1])

Für Clym ist aber auch der andere Faktor des Heimatgefühls, der assoziationspsychologische, von Wichtigkeit. Können wir auch hierin die Beziehung zu Hardy selbst aufrechterhalten? Diese Frage darf wohl ohne weiteres bejaht werden.

Von der ganz besonderen Stellung, die das Verhältnis zur Mutter einnimmt, ist schon die Rede gewesen. Aber auch seelische Beziehungen von weiter greifendem Umkreis, die wir an Clym feststellen, sind Hardys eigenes Erleben.

Wenn man mit eingesessenen Bewohnern von Dorchester oder Bockhampton über ihren Mitbürger Thomas Hardy spricht, so merkt man ein Doppeltes: es hat eine wirkliche seelische Verbindung zwischen ihm und ihnen bestanden, sie achten, schätzen und lieben ihn — sein *Geist* aber ist ihnen doch fremd. Im Anschluß an solche Beobachtungen

[1]) Return, S. 213.

versteht man in besonders prägnantem Sinne die Erfahrung des Clym Yeobright, der die Heidebewohner liebt, ihnen helfen will — und es doch erfährt, "The rural world was not ripe for him". (Ret., S. 212).

Wichtiger jedoch als diese Einzelübereinstimmung ist auch hier wieder der Geist, aus dem sie entspringt. Hardy hatte die Fähigkeit, mit seiner Seele einen Zugang zu finden zur Seele der anderen, durch alle Verschiedenheiten raumzeitlicher oder intellektueller Art hindurch. Er konnte Aeußeres und Inneres, Gegenwart und Vergangenheit als lebendige Einheit erleben.[1]) Wenn wir nun sehen, wie für Clym Yeobright die Vergangenheit der Heide beredt wird und er innere Gemeinschaft mit ihren vorzeitlichen Einwohnern hat, so erkennen wir darin jene Fähigkeit Hardys, die er in Clym hineinprojiziert hat, und verstehen Clyms Gestalt als eine Verkörperung von Hardys Heimatgefühl, d. h. seiner landschaftlichen und innerseelischen Zugehörigkeit zur Heide.

Noch tiefer greift die Frage nach dem Persönlichen in "Return", wenn wir Hardys Stellung zur Metaphysik ins Auge fassen.[2]) Er fühlte die Zweiheit im Dasein, die sich ausdrückt in all den Gegensätzen von Natur und Geist, Welt und Ich, Gesetzlichkeit und Willkür, Realität und Idealität. Diese Zweiheit bedrängte ihn, und doch mußte er sie anerkennen. Aus diesem seelischen Zustand heraus erklären sich die Figuren von "Return". Sie sind also sowohl individuell — innerhalb des Romans betrachtet — als auch überindividuell

---

[1]) Brit. Mus. Reading Room. *"Souls* are gliding about here in a sort of dream — *screened somewhat by their bodies, but imaginable behind them.* In the great circle of the library *Time is looking into Space.* Coughs are floating in the same great vault, *mixing with the rustle of book-leaves risen from the dead,* and the touches of footsteps on the floor". Life, S. 270. — In Rom fühlte er "its measureless layers of history lying upon him like a physical weight." Life, S. 247. — Häufig in Gedichten, z. B. In the Small Hours, S. 613; A Procession of Dead Days, S. 609 f.; The Bridge of Lodi, S. 97 ff.; In the Brit. Mus. S. 359 etc.

[2]) Es soll hier keine erschöpfende Darstellung seiner Metaphysik gegeben werden, sondern nur diejenigen Gedanken berücksichtigt werden, die für den vorliegenden Zusammenhang in Frage kommen.

zu verstehen. In ihrem Besonderen vertreten sie das Allgemeine, nämlich ein Erleben, das jedem Menschengeist einmal kommen kann.

Eustacia erscheint als die Verkörperung der verderblichen, zerstörenden Macht ungebundener Zweiheit; jenes Zustandes, in dem sich die ursprüngliche Einheit in ihre zwei Pole von Aufbau und Zerstörung auseinandergetan hat. Sie ist die Verwirklichung dessen, was als Möglichkeit in der Tatsache einer existierenden Zweiheit keimhaft beschlossen liegt. Sie stellt dar, was eintritt, wenn der Mensch nicht imstande ist, aus dem Gegeneinander der beiden Kräfte ein Miteinander zu machen.

Thomasin vertritt den Zustand der noch ungeteilten Einheit, des unmittelbaren Teilhabens am Sein. Sie ist ein Bild aus der Erinnerung des Dichters an seine Kindheit und Jugend, als er noch den intuitiven Glauben an eine Verbindung mit dem Ursprung hatte,[1]) als er in der Christnacht die Ochsen auf dem Felde niederknien sah,[2]) und als er sich besonders zu Wordsworth, dem Verkünder des naturhaften Daseins, hingezogen fühlte.

Doch diese „Unmittelbarkeit des Seinsgefühls“ [3]) ging ihm verloren. "Now we have no such sight, . . now we are blinker-bound",[1]) klagt er. Er fühlt sich nun nicht als Teil der Natur, sondern wesensverschieden von ihr — so kommt die metaphysische Tragik in sein Leben. Die bildhafte Darstellung dieses Zustandes ist Clym, der die Zweiheit von Natur und Geist erlebt und sie als sein Menschenvorrecht auch bewußt behalten will, der aber doch zu einer Lebensauffassung strebt, die die Zweiheit in einer höheren Einheit umfaßt.

Damit wird ein weiteres Gebiet der persönlichen Fragen berührt, denn diese erstrebte Einheit liegt im Reich der Wertwelt.

Nicht im reinen Erkennen und nicht in der reinen Kunst, so hoch er auch beides einschätzte,[4]) liegt für Hardy das letzte Ziel, sondern in der Welt der Güte. "Charity", "good-will" und "loving-kindness" sind die Werte, die die

---

[1]) Yuletide in a Younger World, in Winter Words, S. 57 ff.
[2]) The Oxen, in Coll. Poems, S. 439.
[3]) Deutschbein.
[4]) Apology, S. 526 ff. u. The Vatican, C. P. S. 95.

"essence of things" darstellen.[1]) An die Realität dieser Werte glaubt er[2]) und auch an ihre immer stärkere Verwirklichung.[3]) Das ist Sinn und Zweck all seiner Werke, die Menschheit zu immer größerer „Menschlichkeit", zu Mitgefühl und Güte gegen andere Wesen anzuregen.[4]) Trotz aller Anfechtung erkämpft er sich immer wieder die Zuversicht auf ein endliches Siegen der "loving-kindness". Mit diesem Glauben und Wirken steht er dem Leben gegenüber — und entdeckt, neben seiner tiefen Fühlkraft für die mannigfache Tragik des Daseins, daß der Sinn des Lebens doch Freude ist, nach der jedes Wesen strebt, und die auch wirklich jedem Wesen zuteil wird, wenn es in Harmonie mit der Natur lebt.[5]) Nicht in etwas Fremdartigem, Außernatürlichem

---

[1]) Whispered at the Church Opening, in Winter Words, S. 142 f. (Whose words, though unpicked, gave the essence of things. . . . his mind ran on charity and good-will). Surview, Coll. P., S. 661 (the greatest of things is Charity). The Blinded Bird, C. P., S. 418. Schlußchor der "Dynasts".

[2]) Unkept Good Fridays, Winter W., S. 19 f.

[3]) Hier liegt ein Unterschied zwischen Hardy und Schopenhauer. Auch Schopenhauer weiß von der *Existenz* der „Herzensgüte", doch ist diese *nicht Ziel* alles Strebens; des Menschen Wollen und Streben ist letztlich doch eine Verkehrtheit, ein Irrtum. Hardy aber sieht ein allmähliches Erstarken des Guten und glaubt an ein Mehrwerden. "Pain to all . . shall be kept down to a minimum by loving-kindness", Apology, S. 527. "We may, in the aforesaid ominous moving backward, be doing it 'pour mieux sauter', drawing back for a spring; I repeat that I . . hope so"; Apol. S. 531. "We *are* getting rid of the remediable ills"; Conversations.

[4]) "What are my books but one plea against 'man's inhumanity to man' — to woman, and to the lower animals?" Conv.

[5]) "Wherever a mode of life is neither noxious nor absolutely inadequate, there springs up happiness, and will spring up happiness, of some sort or other". Life and Art, S. 21. — "Thought of the determination to enjoy. We see it in all nature, from the leaf on the tree to the titled lady at the ball. Like pent-up water it will find a chink of possibility somewhere. Even the most oppressed of men and animals find it, . . It is achieved, of a sort, under superhuman difficulties,

liegt das Heil, sondern in schlichter Befolgung des natürlichen Triebes, Liebe zu erweisen. Diese Ueberzeugungen und diese Idealforderungen sehen wir konkretisiert vor uns im Bilde Clyms, der seinen Heidemitbewohnern innerlich helfen will, weil er ein tiefes menschliches Fühlen für sie hat, und der in seiner ersten Predigt nicht über ein Dogma der Kirche spricht, sondern von dem ursprünglichsten und tiefsten Gefühl, der Liebe zwischen Mutter und Kind.

Dies Bild, Clym auf dem Hünengrab stehend, "just as Eustacia had stood on that lonely summit some two years before",[1]) ist überaus charakteristisch, gerade von dem Gesichtspunkt unserer Betrachtungsweise aus gesehen. Es nimmt das Eingangsbild wieder auf[2]) und bringt dadurch die Vorstellungen, die durch jenes erweckt wurden, noch einmal ins Bewußtsein. Durch die Abwandlung des Bildes aber wird die Entwicklung des Geschehens anschaubar uns vor Augen gestellt. Es hat also seinen Sinn in sich selbst, als organisch sich ergebender Abschluß des Romans, und wir können es würdigen ohne weitersuchendes Deuten — wir *können* es aber auch von einem andern Blickpunkt aus auffassen, in Zusammenschau mit des Dichters Persönlichkeit.

Die hier gezeigte Figur des Clym ist nicht Hardy selbst, das sei noch einmal betont. Aber sie kann verstanden werden als eine im Reich des Aesthetischen sich äußernde Entsprechung eines Prinzips, das für Hardys Innenleben konstitutiv war, und das den Schlüssel zum Verständnis seines Wesens gibt: Glaube an "loving-kindness" als eigentliches und höchstes Ziel alles menschlichen Tuns.

---

so that out of a thousand there is hardly one who has not a sun of some sort for his soul". Life, S. 279.

[1]) S. 505.

[2]) Eustacia,"the figure against the sky".

Am Schlusse unserer Betrachtungen blicken wir noch einmal auf den hinter uns liegenden Weg zurück. Wir gingen aus von der Betrachtung kleinster Züge der Technik und erkannten diese als „absichtliche Durchbildung und Nebenausbildung des Innersten und Kleinsten im Werke nach dem Geist des Ganzen“,[1]) also als Kennzeichen eines Künstlers, der "never forgets the value of organic form and symmetry, the force of reserve, and the emphasis of understatement".[2])

Wir konnten zudem auch Beziehungen aufdecken zwischen den objektiv gegebenen Kunstwerken und der subjektiven Erlebensgrundlage des Dichters. Wir sahen, wie sich sein Kunstwollen theoretisch entwickelte, und wie es sich praktisch verwirklichte. Wir konnten also sein Künstlertum seinem Sein und seiner Idee nach verfolgen und konnten es deuten als Ausdruck einer Seele, die hinter und über dem bloß Empirischen eine andere Realität sieht, eine Ueberwirklichkeit, die das einzige wahre Wirkliche ist. Diese höhere Wahrheit in jeder Weise zur Realisation zu bringen, ist das Urprinzip alles künstlerischen wie rein menschlichen Schaffens von Thomas Hardy.

---

[1]) Athenäumsfragmente v. Friedr. Schlegel, Nr. 253.
[2]) Hardy, Life and Art, S. 121.

Lebenslauf.

Am 7. Mai 1897 wurde ich, Hanna Annemarie Mathilde Katharina Ufer, in Brodden, Krs. Kolmar (Pos.) als Tochter des Pfarrers Wilhelm Ufer geboren. Ich bin evangelischen Bekenntnisses und besitze die preußische Staatsangehörigkeit.

Meine Schulbildung erhielt ich zuerst durch meinen Vater, dann durch eine Erzieherin. Ostern 1908 trat ich in das Seydlitz-Lyzeum zu Halle a. S. ein, das ich Ostern 1913 mit dem Schlußzeugnis verließ. Von Ostern 1913 bis 1917 besuchte ich das Oberlyzeum der Franckeschen Stiftungen in Halle und bestand dort im Februar 1916 die Reife-, im Februar 1917 die Lehramtsprüfung.

Von Pfingsten 1917 bis Ostern 1924 war ich als wissenschaftliche Lehrerin im Schuldienst tätig, bis 1919 im Auftrag der Regierung an Schulen der ehemaligen Provinz Posen, dann, nach der Besetzung dieses Gebietes durch die Polen, an dem Seydlitz-Lyzeum in Halle a. S. Ostern 1924 gab ich die Schularbeit auf, um mich dem Studium der Philosophie, der deutschen und der englischen Philologie zu widmen. Von Ostern 1924 bis Ostern 1926 studierte ich an der Universität Halle, im Sommer 1926 in Marburg, wo ich die Ergänzungsprüfung im Lateinischen ablegte, im Winter 1926/27 wieder in Halle, seit Ostern 1927 in Marburg. Im März und April 1927 und im April und Mai 1929 hielt ich mich in England auf, um dort teils allgemein sprachliche, teils (im British Museum und in Dorsetshire) speziell diese Arbeit betreffende Studien zu machen. In freundlichster Weise kam mir dabei Mrs. Thomas Hardy entgegen, der ich auch an dieser Stelle meinen Dank ausspreche.

Am 7. August 1929 bestand ich in Marburg das Rigorosum, am 6. und 13. Dezember 1929 das philologische Staatsexamen. Seitdem bin ich als Studienreferendarin in Halle a. S. beschäftigt.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten:

in Halle: Baesecke, Bremer, Mc Clean, Liepe, Ritter, Schneider, Weyhe, Wittsack, Ziehen;

in Marburg: Berthold, Deutschbein, Diffené, Elster, Günther, Heidegger, Helm, Jaeck, Jaensch, Mahnke, Pongs, Wagner, Wrede.

Ihnen allen spreche ich meinen aufrichtigen Dank aus, besonders Herrn Prof. Dr. Deutschbein, dem ich viel Anregung und Bereicherung verdanke, und der mir in bezug auf die Förderung dieser Arbeit größtes Wohlwollen entgegengebracht hat.